

المشروع القومى للترجمة

جيرار جنيت

خطاب الحكاية

بحث فى المنهج



ترجمة
محمد معتصم
عبد الجليل الأزدى
عمر حلى

الطبعة الثانية

1997

خطـــاب الحـكايــة

بحث فى المنهــج

المشروع القومى للترجمة

جيرار جنيت

خطاب الحكاية

بحث فى المنهج

ترجمة

محمد معتصم

عبد الجليل الأزدى

عمر حلى



الطبعة الثانية

1997

هذه ترجمة جزئية لكتاب :

G. Genette, *Figures III*, coll. Poétique, éd. Seuil, 1972.

وقد قارناها بالترجمة الأمريكية الآتية :

G. Genette, *Narrative Discourse* (An Essay in Method), Trans. Jane E. Lewin, ed. Cornell University Press, Ithaca, New York, 4 th ed., 1990.

الكـــتـــــــــاب	**خطاب الحكاية (بحث في المنهج) .**

المــــــؤلــــــف : **جـيرار جنيت .**

المتــرجـــمــون : **محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي .**

الاشـراف الفنـى : **الفنان محمود القاضى .**

الـــطـــبـــع : **الهيئة العامة للمطابع الأميرية**

الحـــقـــوق : **محـفـوظـة .**

رقـــم الإيـــداع : **٩٧/١٨٩٩** **الترقيم الدولى** I S B N 977 235 748 - 7

جنيت، جيرار، 1930ـ

خطاب الحكاية، ترجمة لجزء من المجلد III من *Figures* (مجموعة مقالات) + المصادر والمراجع + ملاحق.

1. بروست، مارسيل (1871ـ1922)، رواية «بحثا عن الزمن الضائع».
2. الرواية الفرنسية، الرواية الغربية ـ تاريخ ونقد.
3. المحسِّنات البلاغية، الحكاية، السرد.
4. الأدب المقارن، البلاغة، نظرية الحكاية، التحليل البنيويّ للسرد، التحليل السردي، السرديات، الشعريات البنيوية، البنيانية الأدبية، الدراسة النصية، المنهج.

بين يدي الكتاب

I ـ مارسيل بروست : من الزمن الضائع إلى الزمن المستعاد

1.1. سيرة حياة

ازداد **مارسيل بروست** في العاشر من يوليوز سنة 1871، من أب مُبَرِّز في الطب هو **أدريان بروست** (1834 ـ 1903) وأم من أصل يهودي بورجوازي هي **جان وايل** (1849 ـ 1905). وفي سنة 1880 انتابته أول نوبة ربو، وهو المرض الذي سيعاني منه طيلة حياته ؛ تابع دراساته الثانوية من 1882 إلى 1889 ؛ ونظراً لأنه انجذب مبكراً إلى الأدب واستهوته الرمزية، فقد بدأ الكتابة منذ 1888 على صفحات «**مجلة الليلك**» ؛ ولَمَّا كانت سنة 1890 ـ وهي السنة التي أنهى فيها خدمته التطوعية في الجندية ـ التحق بكلية الحقوق في **باريز** وبمدرسة العلوم السياسية ؛ وفيما بين 1892 و1893، شارك في مجلتي الرمزية : «**الوليمة**» و«**المجلة البيضاء**» ؛ ولما حاز الإجازة في الآداب سنة 1895، اشتغل مساعداً غير مُجازىً بخزانة **مازارين**، وبسبب ذلك، كان يرخص لنفسه العطلة تلو العطلة إلى أن أُقيل سنة 1900 ؛ وخلال هذه المدة بدأ مشروع رواية سيرية وظلّ منشغلًا به إلى أن تخلّى عنه سنة 1889. ومسوَّدات هذا المشروع هي التي نُشيرت فيما بعد بعنوان يحمل اسم بطلها : «**جان سانتوي**» ؛ وفي سنة 1896، نشر **بروست** كتاب «**الملذات والأيام**» الذي قَدَّم له **أناتول فرانس**، وهو مجموع مقالات تنتمي إلى أدب المناسبات والمنتديات، وكان قد ساهم بها في مجلتي «**الوليمة**» و«**المجلة البيضاء**» ؛ وابتداءً من صيف 1908، شرع في كتابة مصنَّف يراوح بين الرواية والنقد. غير أنه عدل عنه لينشغل بدراسة حول منهج **سانت ـ بوف**، وهي الدراسة التي ستنشر سنة 1954 تحت عنوان : «**ضِدَّ سانت ـ بوف**» ؛ ومنذ سنة 1909 تفرغ لكتابة سباعيته : «**بحثاً عن الزمن الضائع**»، التي نُشر الجزء الأول منها على نفقة المؤلف سنة 1913،

والجزء الثاني سنة 1920ـ1921. أما الأجزاء المتبقية، فلم تُنشر إلا بعد أن آغتاله آلتهاب الرئة يوم 18 نونبر 1922.

2.1. شيطان بروست

تقول الأسطورة إن لكل فنان شيطانا أو قريناً يلهمه ويوحي له بما تيسر من آيات الفن والجمال والإبداع ؛ ويمكن اقتراض إطار هذه الأسطورة أو استثمارها بكيفية مَجازية فقط للدلالة على بعض مصادر **بروست** وأصوله (إن شئنا استعمال مصطلحات القرن التاسع عشر النقدية) ؛ وإذا تابعنا المجاز، قلنا إن شيطان **بروست** متعدد الرؤوس : فمنها ما له هيئة **بلزاك وشاتوبريان وسان سيمون وبودلير وجيوتو وڤيرمر ورامبرانت ومورو وواطو وشادران وموتسارت وغونو وڤاكنر وديبوسيه وجون راسكين** ؛ ومنها ما يتفرع ليتخذ شكل مؤلِّفي المآسي الإغريقية وأخلاقيي القرن السابع عشر. وإذا كانت قائمة هذه المصادر طويلة رائعة، فإنها ليست غريبة، بما أن **بروست** كان قِرِّيئاً قرَّاضة كتب، وكان يحلم مثل الرمزيين بتركيب يضم الفنون كلها، من رسم ونحت وموسيقى وعمارة وأدب. ونعتقد أن بعض هذا الحلم صار واقعا ملموساً في الكاتدرائية الروائية المسماة : «**بحثاً عن الزمن الضائع**».

3.1. أسس الكاتدرائية

تُخْبِرُنا السيرة، سيرة حياة **بروست**، أنه كتب في شبابه مقالات عديدة نُشِر بعضها في مجموعين موسومين بـ«**الملذات والأيام**» و«**معارضات ومتفرقات**». وهي في مجملها تمرينات على الأسلوب مختلفة الطول والقصر والنغمة والأسلوب والبنية والدلالة ؛ غير أنها تخبر مسبّقاً بالموضوعات الجوهرية في الرواية ـ الكاتدرائية القادمة، مثل موضوعة الموت والذكرى والفن والحب المتبادل والحب الآثم ؛ وعلاوة على ذلك، تستشرف لغة **بروست** الآتية، ما دامت تدريباً على أشكال مختلفة ومعارضة لأساليب متنوعة : **بلزاك وفلوبير وسانت ـ بوڤ وكونكور وميشليه** وما دام قد أبان فيها **بروست** عن مهارة وحذق فنيين رائعين.

4.1. الرؤية الجمالية

تتبدّى رؤية **بروست** الجمالية في المقاطع التي نشرها الناقد برنار **فَالْوَا** سنة 1954 تحت عنوان «**ضد سانت ـ بوڤ**». وتقوم الرؤية في هذه السطور على ربط

فعل الكتابة بفعل التذكر. فمن رأي **بروست** أن الفنان يكشف جوهر الكائنات والموجودات والفضاءات والأزمنة انطلاقاً من تذكر الأحداث ومن الأحاسيس المعيشة التي صارت في وعي الفنان مجرد ذكريات مبهمة. ومن ثم ليست مهمة العمل الفني عرض واقع معطى أو التعبير عن أفكار مسبقة، وإنما إعادة خلق الواقع بنقله من صعيد الواقع ووضعه على صعيد الخيال والتعبير والأسلوب. ذلك بأن دلالة العمل الفني لا تتأسس إلّا في الأبنية الملتفّة والمعقدة والأفعوانية المسبوكة من النسخ والاسترجاعات والتعارضات وتحريفات الواقع. وكما أن هدف العمل الفني لا يتحدد في «وصف الأشياء» وفي محاكاة الواقع محاكاة كلية أو جزئية، كذلك ليست غايته ممارسة لعبة المرآة مع حياة المؤلف. وفي هذا الصدد نقول مع **رولان بارط** : «لقد أمد **بروست** الكتابة الحديثة بلُحْمَتِهَا : فبفضل انقلاب جذري تخلى بموجبه عن وضع حياته في أعماله كما يقال، جعل من حياته نفسها عملا أدبياً كان كتابه نموذجاً عنها».

1.5. في رحاب الكاتدرائية

تتكون رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، كما أشرنا، من سبعة أجزاء هي : **من جهة بيت سوان** (1913)، **في ظل الفتيات المزدهرات** (1918)، **جهة كَيرمانت** (1920 ـ 1921)، **سدوم وعامورة** (1921 ـ 1922)، **السجينة** (1922)، **ألبيرتين المختفية أو الهاربة** (1925)، **الزمن المستعاد** (1927).

ولعله يمكن اختزال هذه الرواية في جملة مشهورة، هي : «**مارسيل يصير** كاتبا»؛ كما يمكن إيجاز مختلف أجزائها، بالرغم من النظرة القدحية والتشكيكية التي ينظر بها إلى كل محاولة تلخيص لرائعة **بروست** الأدبية هذه.

1.5.1. من جهة بيت سوان : تنهض الحكاية هنا بصفتها انبعاثا لماضي طفولة السارد (الذي لم يذكر باسم **مارسيل** إلا نادراً في ذاكرته، ويتكون هذا الماضي من المحيط العائلي وشفرة الخادمة **فرانسواز** ومبادئ الجدة والقراءات التي توحي بها، كل ذلك مجتمعا في مكان ومناخ هو **كومبري**، ومنبعثا بفضل المذاق المستعاد لمادلينة مغموسة في فنجان شاي. وإذ يحاول السارد أن يستحضر مصدر المرح الذي يرافق هذا الانبعاث، ينبعث عالم بأكمله، ومعه خصوصا **السيدة ذات اللباس الوردي** : **أوديت ده كريسي**، نصف المجتمعية التي سيتزوجها **السيد سوان**، جار أبوي السارد

ونموذج رجل المجتمع الـباريزي نفسه. لقد التقى **سوان** بهذه الفتاة نصف المجتمعية، أقصد **أوديت**، فأدخلته، وهو المتردد على الجوكي ـ كلوب، إلى أحد أوساط البورجوازيين الأغنياء، أعني **آل فيردوران**، الذين يدعون إلى بيتهم «خلية صغيرة» يزعمون أنهم يخلقون بها نوعا من «الصالون» الفني المغلق كما لو ليعارضوا عالم ضاحية **سان ـ جرمان** الكبير. إنها مناسبة بعض الصور الشخصية المنيفة والمنزلية في آن واحد، والتي من بينها رائعة النوع، صورة «الحامية»، **السيدة فيردوران**. تدلّه **سوان** بـ**أوديت** أيّما تدلُّه، فصار يزورها كثيراً؛ وبما أنه واعٍ بعدم التكافؤ المجتمعي والنفسي الذي يتهم به نفسه وهو هاوي الفن، فإنه يلتمس لنفسه أعذاراً جمالية : إذ تصير **أوديت** في نظره شخصية لـ**بوتيتشيلّي**. وبعد سعادة ملتبسة وقصيرة المدة، تتبدى **أوديت** بعيدة وصعبة أكثر فأكثر، فتستقر المعاناة في قلب **سوان**، مثلما يستقر مرض من الأمراض. يسمع يوماً، وهو في ضيافة **السيدة ده سانت أوفرت**، جملة موسيقية قصيرة تنتمي إلى سوناتة للموسيقار **ڤانتوي**، وهي الجملة نفسها التي تَعَوَّد سماعها عند **آل فيردوران** لحظة سعادته رفقة **أوديت** : اللحن الوطني لحبهما. حزن **سوان** لانبعاث ماضيه هذا حزناً شديداً، ولكنه وجد فيه أيضا بعض المواساة؛ كما عذبته الغيرة أيضا فلم يملك بعد إلّا أن يرى موت هذا الحب. ومع ذلك سيتزوج **أوديت**، وهو ما أثار استنكار أبوي السارد الذي سيُغرم فيما بعد ببنت **أوديت وسوان**، أعني **جيلبيرت**، التي سيفهم عندها ـ وهو يكرر بذلك تجربة **سوان** لحسابه الخاص ـ أنّ الحب معاناة أولاً وقبل كل شيء. ومن ثم يستأنف السارد سرده، حيث يحل الرجل الذي صاره محل طفل **كومبري** الذي يَوَدُّ استعادته. هكذا يحاول، أثناء نزهة في الغابة، استعادة الزمن الذي كان يرى فيه **أوديت**، **السيدة ذات اللباس الوردي**، بافتتان، لكن الغابة التي كانت مسحورة فيما مضى، لم تعد اليوم غير «غابة مُتغيِّرة الهدف».

1.5.2. في ظل الفتيات المزدهرات : يستمر استكشاف الماضي بحثا عن إشراق مستحيل، وينتهي إلى مرح زوال الأوهام، سواءٌ أتعلقت بـ**جيلبيرت** التي ابتعدت عنه ونسيها أخيراً أم تعلقت بالغواية التي مارستها ذات يوم ممثلة هي **لابيرما**، في دور **فيدور**. يقضي العطلة على الشاطئ النورمندي في **بالبيك** رفقة جدّته، وهناك يلتقي جماعة من الفتيات تثيره إحداهن بكيفية خاصة، ألا وهي **ألبيرتين سيموني**. وفي **بالبيك** كذلك، التقى الرسام **إيلستير**، في حين التقت جدته، في الفندق،

بصديقة أرستقراطية هي **السيدة ده ڤيلپاريزيس**، عمة **الدُوق ده كَيرمانت** وخالة **روبير ده سان لو**، والتي سيرتبط بها السارد بعلاقة صداقة. وفي هذه الأثناء ستظهر كذلك إحدى الشخصيات الأساسية في الرواية، أعني **البارون ده شارلوس**، أخو **الدُوق ده كَيرمانت بالاميد**.

3.5.1. جهة كَيرمانت : يقع قصر **آل كَيرمانت** قرب **كومبري**. ويحدث أن تذهب أسرة السارد إلى **پاريز** لتشغل بها شقة تابعة لقصر **كَيرمانت**. فيهيمن على عالم السارد وجه **الدوقة أوريان (الدوقة ده كَيرمانت)** التي أجّجت عواطفه ؛ وكان يطمح إلى أن تستقبله في بيتها دون جدوى. وهذه الطموحات المجتمعية، التي عَدَّلها لحظة موت جدَّته، تتحقق في نهاية المطاف يوم يُسمَح له ــ بفضل دعوة من **الدوقة ده كَيرمانت** ــ بأن يتردد على أوساطِ أرستقراطيةِ ضاحيةِ **سان ـــ جيرمان** المجيدة والمنغلقة.

4.5.1. سدوم وعامورة : من الآن فصاعداً، ستتموضع الحكاية في مختلف الأوساط التي يتردد عليها السارد، وستعكس بصفة خاصة مختلف مستويات تجربته : الأوساط المدنية والارستقراطية التي يصفها السارد بمزيج من الرقة والسخرية. ويبلغ هذا الوصف ذروته عند استحضار أمسية في بيت **الأميرة ده كَيرمانت**، وأخيراً يومية علاقات السارد مع **ألبيرتين** التي يكتشف فيها بذهولٍ العادات الغريبة: فإذا كان **شارلوسُ** يجتذبه جهةُ **سدوم**، فإن **ألبيرتين** تفتح له آفاق **عامورة**. ومنذئذ يعتقد أن به غيرة تضاعف عذابات صبابته.

5.5.1. السجينة : يقرر السارد أن تستقر **ألبيرتين** في بيته. ومع ذلك لم يهدأ له بال، ومرضه لا تفوته فرصة كي يظهر من جديد وبشدة أكبر. إذ أنّ **ألبيرتين**، وإن كانت سجينة، تستمر في الإفلات منه. وفي موازاة هذه المغامرة الأليمة، يستمر السارد في ممارسة حياته المدنية ؛ شهد سقوط **البارون ده شارلوس**، واكتشف في لحظة، عند **آل ڤيردوران** وبمناسبة أداء معزوفة سباعية للموسيقار **ڤانتوي**، متعة العيش في هذه «المنطقة المجهولة» التي تكشفها له الموسيقى. ولم تكن هذه التجربة قادرة على شفائه من **ألبيرتين**، ومع ذلك فكر في هجرها. غير أنّ هذا «الكائن الهَرُوب»، كما كان يدعوها، لم ينتظر : إذ أخبرته الخادمة **فرانسواز** ذات صباح أن «**الآنسة ألبيرتين**» قد رحلت.

6.5.1. ألبيرتين المختفية : علم السارد من برقية أن **ألبيرتين** ماتت بسبب حادثة. ومن ثم استغرق في مأساة غمه وغيرته بعد وفاتها. ووجد ثانية **جيلبيرت** التي كانت أمها قد تزوجت **البارون ده فورشڤيل** بعد وفاة **سوان**. وعندما ذهب إلى **البندقية**، حيث علم بزواج صديقه **روبير سان لو** من **جيلبيرت**، لم يتوصَّل إلى الفوز بالهدوء الداخلي، علامة شفائه، إلا بعناء وألم كبيرين.

7.5.1. الزمان المستعاد : عند عودة السارد إلى **كومبري**، يفكر في صور ماضيه ؛ ثم تندلع الحرب فجأة في شهر غشت من سنة 1914 ؛ ويتذكر **باريز** إبان الحرب. وذات يوم يذهب إلى حفلة نهارية عند **الأميرة ده كَيرمانت**، فتعرض له في فناء قصرها حادثةٌ شبيهةٌ بحادثة فنجان الشاي، التي كنا قد صادفناها في الجزء الأول (**من جهة بيت سوان**)، حادثة تقدِّم له الإشراق الذي يزيل غُمَّته ومأساته بكشف الحقيقة العليا التي تنير حكايته وتعللها، والتي مفادها أن انبعاث الزمن المعيش بكامل أصالته، يقود في النهاية إلى كشف جوهر الأمور. وهكذا ينفذ السارد إلى موهبته الحقيقية، موهبة الفنان الذي يستعيد بإبداعه الزمن الضائع وهو يدوِّنه في عمل فني.

6.1. الجملة ـ المتاهة واللغة الشعرية

إنَّ من يقرأ هذه الرواية، ربما قد يعتقد ـ مثلما اعتقد **إي. م. فوستر** ـ أنها جمل وأقوال وشخصيات مبعثرة وأحداث مفككة وغير مترابطة ويتخللها حشو كثير. غير أنه يصعب الإقرار بهذا الاعتقاد أو الدفاع عنه. إذ أنها «على ضخامتها بناء معماري، أو ما يشبه كاتدرائية كبيرة، أحسن **بروست** تشييدها وتنظيم أبعادها» (**نجيب المانع**). وإذا كانت قيمتها تعود في جزء منها إلى أنها «قصة مرحلة وقصة وعي» (**هنري ميتران**)، فإن نظامها وانتظامها يرتبطان في المقام الأول ببعض الموضوعات الكبرى، مثل الذكرى والموت والحب والفن، إلخ، التي تتردد وتتكرر وتتواتر وكأنها هوس ينوء بكلكله على المؤلف. غير أن تكرارها ليس نفلا أو حشوا، وإنما يكتسي طابعا وظيفيا ما دامت الآلة الروائية تسبكها وتحبكها بكيفيات متغايرة كلما ظهرت إحدى الشخصيات في مختلف مراحل حياة السارد، وكأنَّ نسق الرواية لا يستقيم إلا بالاسترجاعات المتواصلة، وكأن إشراك القارئ في حقيقة مستعصية ومنفلتة دوما لا يتأتى إلا في تكرار الموضوعات والاستعادة المستديمة لعلامات الماضي في الحاضر. وليس هذا كل ما في الأمر، إذ أن نسق هذه الرواية يرتبط ـ علاوة على ما سبق ـ ببنية جُمَلِها التي هي بنية أفعوانية وبنزوعها نحو إضفاء الشعرية على لغتها.

لقد صيغت رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» ـ كما أسلفنا ـ بضمير المتكلم. والمتكلم هنا هو في الآن نفسه سارد وشخصية محورية تتقاطع تجاربها مع ما عاشه المؤلف وعايشه؛ ولا يؤدي هذا الضمير وظيفة تخصيص الحكاية بصفتها سيرة ذاتية، وإنما يخصصها بصفتها خطابا شعريا، بما أن الكتابة بضمير الأنا هي خاصية اللغة الشعرية بامتياز. وليس تشعير الخطاب لعبة شكلية أو صنعة تقنية فحسب، بل يرتبط برؤية النص للعالم وبالموقع المجتمعي ـ الايديولوجي الذي منه تنبني هذه الرؤية وعليه تنهض. وهذا ما أقَرّه **بروست** شخصيا حين كتب : «إن الأسلوب عند الكاتب، كاللون عند الرسام، مسألة رؤية لا مسألة تقنية» ؛ ولا ينهض استثمار **بروست** لضمير المتكلم المفرد قرينة وحيدة على شعرية أسلوبه، بل تنضاف إليها وتتضافر معها قرينة أخرى، هي بنية الجملة، ومن ثم بنية الرواية برمتها، مادامت الرواية جملة طويلة ومعقدة. والجمل الـ**بروستية** طويلة بكيفية غريبة وذات تركيب غني بالاستطرادات : تطول حتى لتخالها فقرات وتلتف على نفسها حتى لتخالها متاهة. وليس هذا وحده مكمن شعريتها، بل يتضافر معه رنينها وانسجامها الإيقاعيان اللذان يتولدان عن التوازنات والتقابلات والتشاكلات والتكرارات. فهل يمكن الاعتداد بهذا لاعتبار نص **بروست** حكاية شعرية (ج. إ. **تاديي**) ؟

II ـ جنيت بصدد بروست

2.1. بروست في مرايا النقد

شكلت رواية **بروست** موضوعاً لقراءات مختلفة المقاصد والمذاهب ومتعددة الاهتمامات والمشارب. فهناك على سبيل المثال القراءة الاجتماعية التي يمكن التعرف عليها في ما كتبه **بيير زيما** سنة 1973 تحت عنوان «**رغبة الأسطورة.. قراءة آجتماعية لمارسيل بروست**»، وكذلك في ما كتبه سنة 1980 تحت عنوان «**الاستخفاف الروائي : بروست، كافكا، موزيل**»، وهو كتاب يضع رواية **بروست** في سياق النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ويقارنها برواية «**المحاكمة**» لـ**كافكا** ورواية «**رجال بلا خصال**» لـ**موزيل** ؛ وهناك القراءة النفسية ـ الموضوعاتية التي أنجزها **هاوارد موس** وسماها : «**الفانوس السحري لمارسيل بروست**» ؛ وهناك من النقاد من اهتم بلغة **بروست** وأسلوبه أو بالأصوات السردية في روايته كما فعل **جان ميلي** في كتابه «**جملة بروست**» (1975)؛ وجان **إيف تاديي**

في مصنَّفه **«بروست والرواية»** (1971)؛ **وجيرار جنيت** في **«بروست واللغة»** ضمن كتابه **«محسنات III»**؛ **ومارسيل مولر** في مؤلفه **«الأصوات السردية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»»** (1965) ؛ وأخيراً هناك القراءة التقنية المسلحة بترسانة السرديات الحديثة والتي يمثلها **جيرار جنيت** في خطاب الحكاية تمثيلا نموذجيا. وتكتسي هذه القراءة أهمية متميزة في سياق الشعريات، ولاسيما السرديات المعاصرة. فمن هو جنيت ؟

2.2. حفيد أرسطو

جيرار جنيت (1930–   ). كاتب مقالات وشعري فرنسي، مُبَرَّز في الآداب ومتخرج من دار المعلمين. بعد بضع سنوات في التعليم، توجه إلى النقد في مرحلة الاحتراب النقدي بين المدافعين عن قلاع النقد التقليدي (ريمون بيكار، **«نقد جديد أم خدعة جديدة؟»**) وأنصار النقد الجديد (رولان بارط، **«النقد والحقيقة»**). ونشر بين عامي 1959 و1965 مقالات عديدة في مجلات نقدية هي : **«النقد»** و**«تيل كيل»** و**«المجلة الفرنسية الجديدة»**، وجمعها سنة 1966 في كتاب **«محسِّنات I»** ؛ ثم أضاف مجلدين بالعنوان نفسه : **«محسِّنات II»** (1969) و**«محسِّنات III»** (1972). وهي سلسلة يُعرِّف فيها **جنيت** العمل الأدبي بأنه نص، أي «نسيج من المحسِّنات»، وبذلك يضع ـ بصفته شعرياً ـ نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف «إمكانات الخطاب» المتعددة من خلال قراءة القدماء والمحدثين **وبروست**. وهو بهذه الصفة **يمثل التيار النقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته، ولكنه يظل على هامش المدارس بما أنه يتبرأ من أولئك الذين يقترحون أنساقاً صارمة لتصنيف النصوص**. ويرسم كتابه **«إيمائيات»** (1976) الخطوط العريضة لتاريخ للخطاب بصدد اللغة وأصولها ؛ أما كتاب **«مدخل إلى النص الجامع»** (1979)، فيدرس مسألة الأنواع الأدبية، أو ما يسميه هو **تعالي النص**. ويتناول كتاب **«الرق الممسوح»** (1982) **الأدب من الدرجة الثانية** أو ما يدعوه هو : **النصية المفرطة** (التي يُحوِّل بها عمل أدبي عملًا آخر أو عدة أعمال أدبية أخرى)، ومن ثم يمتد بحثه من **أستري** إلى **بورخيص** مروراً **بـفلوبير وبروست** **وروب ـ كَرييه** ؛ وفي كتابه **«خطاب الحكاية من جديد»** (1983) يرد على الانتقادات التي وُجهت لنظرية السرد التي صاغها في كتاب **«محسِّنات III»** ؛ أما في كتابه **«عتبات»** (1987)، فيتناول بكيفية نسقية ومنظمة ما يدعوه **هنري**

ميتران : **هوامش النص**، أي مجموع المعطيات التي تسيِّج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعيِّن موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه، وهي العناوين والمقتبسات والإهداء والإيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين، الخ؛ وتصدَّى في كتابه الأخير «**المتخيَّل والأسلوب**» (1991) لقضية أنساق الأدبية ومعاييرها وأنماطها. وإذا كان **رومان ياكبسن**، منذ 1919، قد حدَّد الأدبية بأنها المظهر الجمالي للأدب، أي مجموع الخصائص النوعية التي تجعل من عملٍ ما عملاً أدبيّاً، فإنّ دراسة **جنيت** تطمح إلى الإجابة عن الإشكالية الآتية : **ما الشروط التي يمكن فيها نصّاً شفويّاً أو مكتوباً أن يدرك بأنه «عمل أدبي»، أي موضوع لفظي ذو وظيفة جمالية ؟**

وجنيت أستاذ محاضر في **المدرسة العليا للأساتذة** ومدير الدراسات في **مدرسة الدراسات العليا في العلوم المجتمعية** وأحد مؤسسي مجلة «**الشعريات**» وكتَّابها. وعند متابعة ما ساهم به كمّاً وكيفاً في حقل الشعريات، يتبيَّن أنه يتملك ماضي هذه الأخيرة وحاضرها. ومن ثم يمكن اعتباره **حفيداً** لـ**أرسطو** «الذي أعطى في كتابه «**الشعريات**» أول تحليل بنيوي لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه» (**رولان بارط**)، كما يمكن اعتبار خطابه عن الأدب في مستوى خطاب **ڤاليري** «الذي طلب تعريف الأدب بأنه موضوع لغوي»، وخطاب **ياكبسن** «الذي يدعو كل رسالة تركز على دالِّها اللفظي رسالة شعرية» (**رولان بارط**).

3.2. حفيد أرسطو وخطاب الحكاية

سبق التنبيه على أن كتاب «**خطاب الحكاية**» يكتسي أهمية خاصة في سياق قراءات **پروست**. ونضيف هنا أنه يمثل إسهاماً حاسما في تاريخ التحليل التقني للسرد وتاريخ الشعريات الحديثة والمعاصرة بصفة عامة. وفي أفق إضاءة هذه الأهمية، نستعير من معلِّم الشعريات الحديثة، **رومان ياكبسن**، تمييزاً كان قد اقترحه وهو بصدد تحديد موقع وأهمية كتاب «**محاضرات في اللسانيات العامة**» لمعلم اللسانيات الحديثة **فردنن ده صوسير**، ونقصد التمييز في حقل الممارسة العلمية بين نمطين من المساهمات : النمط الأول يضع اللبنات التأسيسية ويخطط البدايات الواعدة ويوقِّع التقاسيم الأولية لتيار أو اتجاه أو حركة أو مدرسة، وعوض أن يُسطِّر نتائج نهائية ويقترح نظرية مغلقة وعلماً ناجزاً، يؤسس مدخلاً لبحث مُستَجَد (لم يسبق طرحه) ويشي ببعض آفاقه. وضمن هذا النمط، يقع مثلاً كتاب **ده صوسير** في اللسانيات

وكتاب **فلاديمير بروب** : «**علم تشكّل الخرافة**» في السرديات، وكتاب **تالكوت بارسونز**: «**النظام المجتمعي**» (1951) في مجال الاجتماعيات الوظيفية، وكتاب **پيير ماشري**: «**من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي**» (1966) في حقل اجتماعيات الأدب.

أما النمط الثاني، فيتحدَّد بأنه تلخيص وتركيب لمقترحات تيار أو اتجاه أو حركة أو مدرسة ومنجزاتها، ومن ثم يقدم نسقاً مكتملًا (وهو ما لا يعني نهائياً) ويقترح نظرية «تامة» ومنهجاً للتحليل. ويستعلن هذا النمط من خلال أبحاث من قبيل «**الشعريات**» لـ**طودوروف** و«**مدخل**» **بارط** «**لتحليل الحكايات تحليلا بنيويا**» و«**تمارين**» **كَريماص** «**الدلائلية**» المطبَّقة على **كَي ده موپاسان** و«**منطق الحكاية**» لـ**كلود بريمون**، وأخيراً كتاب «**خطاب الحكاية**» الذي نقدّم له. فهذه الكتابات جميعاً تلخص وتركب منجزات تحليل السرد التي قامت على استلهام النموذج اللساني وتوسيع مجال اشتغاله بناءً على فرضية مفادها أن الحكاية ليست إلا توسيعا أو تمطيطاً للفعل أو الجملة ؛ وهي تسعى، فضلا عن ذلك، في تشييد نماذج نظرية تسمح بالتقاط العام والكوني من خلال الخاص والفريد. ذلك كان تصور **طودوروف** للشعريات :

> «ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعريات، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل أدبي عندئذ لا يعتبر إلّا تجليا لبنية مُحدَّدة وعامة ليس العَمل الأدبي إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة».

وذلك كان دأب **جنيت** في «**خطاب الحكاية**»، إذ يطمح إلى استنباط العام من الخاص وإلى بناء نظرية انطلاقاً من تحليل نسقي صارم لرواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» :

> «إن التحليل ليس معناه التوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام، أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**» إلى عناصره المألوفة كثيراً، من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول... ومن ثم عليّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة كل شعريات، ولعلها أيضاً مفارقة كل نشاطٍ معرفي، ممزقٍ دوماً بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما ـ واللتين مفادهما ألّا مواضيع إلا المواضيع المفردة، وألّا علمَ إلّا علمُ العامّ».

بهذا الأفق، يشرع **جنيت** في إبراز اللبس المكتنف لمصطلح الحكاية، ويميز فيه بين الحكاية بصفتها مضموناً حدثيا أي قصة، والحكاية بصفتها خطاباً سرديا، والحكاية بصفتها فعلًا سرديا، ليصل إلى تحديد موضوع السرديات في الخطاب السردي وعلائقه بالفعل المنتج له وبالمضمون الحدثي. وقصد إضاءة هذه العلاقات، يضع السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط، ويبني نحواً للحكاية معتبراً إياها توسيعا للفعل ومُطبِّقا عليها مقولاته : الزمن (الترتيب/المدة/التواتر) والصيغة والصوت. ومن هذا المنظور، يتناول الحكاية الـبروستـية، التي يراها صيغة مسهبة لجملة بسيطة : «**مارسيل يصير كاتبا**»، وينير محسِّناتها وبلاغتها الترددية المتميِّزة والمميِّزة لها عن الحكاية التفرُّدية التي تنطق بها روايات **أونوريه ده بلزاك وهنري بيل ستندال**.

وبما أن مقام التقديم لا يسمح بمقال يفصل القول في التحليل المجهري الدقيق والصارم لإواليات السرد الروائي، وهو التحليل الذي دفع به **جنيت** إلى الممكنات المجاوزة للقائم في حقل السرديات، فمن اللائق التشديد على أن **جنيت يبني نظرية ويدرس رواية ويقترح في الوقت نفسه برنامجاً للتحليل**. ولعله يجب أن يقرأ الكتاب ضمن هذه الأبعاد الثلاثة المتداخلة. ذلك بأن التشييد النظري يمتح أمثلته التوضيحية وشواهده الإثباتية من رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، وقراءة هذه الأخيرة تقترض أدواتها ومفاهيمها من النظرية، وبين النظرية والنقد، اللذين يتبادلان الدَّعم والتعضيد، يُقَدَّم برنامج كامل لتحليل النصوص السردية.

2.4. جيرار جنيت في الثقافة العربية

تقاطع النقد العربي مع البنيوية في زمن لاحق لازدهارها في سياقها المجتمعي ـ الثقافي، وتحديداً بعد تقاطع الزمن العربي مع الزمن الإمبريالي سنة 1967 ؛ ومنذئذٍ عمل على اقتراض فرضياتها النظرية وأنساقها المفاهيمية وما راكمته من طرائق في قراءة الأدب في ساحاته المختلفة : القصيدة، الأقصوصة، الرواية. وبخصوص سيرورة هذا التقاطع ومساره، يمكن الاتفاق مع طرح **توفيق الزيدي** في سياق الحديث عن «**أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث**» (1984)، إذ يرى إمكان استجلاء ثلاث لحظات نوعية ـ تاريخية في هذا المسار، وهي لحظة التحسُّس ولحظة انتقال النموذج اللساني إلى النقد العربي ولحظة تطبيق هذا النموذج على نصوص عربية.

وقد تَمَّ الاهتمام بالسرديات البنيوية عامة وبـ**جيرار جنيت** خاصة في اللحظتين

الثانية والثالثة. إذ قام **عبد الرحمان أيوب** سنة 1985 بترجمة كتاب «**مدخل إلى النص الجامع**». وهو، في حدود ما نعرف، الكتاب الوحيد الذي ترجم لـ**جنيت** إلى العربية ؛ وفي العام 1988 قام **بنعيسى بوحمالة** بترجمة مقالة لـ**جنيت** تحت عنوان : «حدود السرد»، نشرت ضمن مجلة «**آفاق**» التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب، والتي خصّت **طرائق تحليل السرد الأدبي** بعددها الثامن والتاسع سنة 1988 ؛ وفي سنة 1989 ترجم **مصطفى الناجي** جزءاً من الفصل الرابع من كتاب «**خطاب الحكاية**» ونشره تحت عنوان «المنظورات السردية»، ضمن كتاب «**نظرية السرد : من وجهة النظر إلى التبئير**» الذي يشمل نصوصا لـ**واين بوث وبوريس أوسبنسكي وفرانسواز روسوم كَيون وكريستيان أنجلي وجان إيرمان** ؛ وقد كتب مقدمة هذا الكتاب الناقد الروائي المغربي **سعيد يقطين**. ومما نقرأه في التقديم :

«من وجهة النظر إلى التبئير» نجدنا أمام ميلاد وتطور مقولة سردية في الزمان والمكان، وهذا ما يعطي لهذا الكتاب فرادته وجديته وانسجامه. هذه الفرادة وذاك الوضوح كما يبرزان في مادة الترجمة يتجلّيان في أصالة ممارستها. تبقى مشكلة تعريب العديد من المصطلحات مطروحة ـ هنا وهناك ـ، لكن حلّها أو تذليلها رهين بالإسهام الجماعي الناضج في الحوار والنقاش. ومثل هذا العمل الجاد والتأسيسي كفيل بدفعنا إلى الاستيعاب وقادر على حثنا على تطوير معرفتنا وممارسة الحوار...».

أما بخصوص استثمار **جنيت** في قراءة نصوص سردية عربية، فبالإمكان التمييز فيه بين حالتين تتفقان في أنهما مساهمة في منحه بعداً كونيّاً، غير أنهما تختلفان بكيفية جوهرية في صيغة تعاملهما معه ؛ ففي الحالة الأولى يستنسخ ويكرّر ويُطبِّق، وفي الحالة الثانية يقع استيحاء «صرامة منهجه واستلهام دقة تحليله» وإغناء إطاراته النظرية وأدواته الإجرائية. وتجد الحالة الأولى مثالها في كتاب الباحثة المصرية **سيزا قاسم** : «**بناء الرواية ـ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**» الذي اعتمدت فيه «في المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسي **جيرار جنيت**» على حدّ قولها ؛ أما الحالة الثانية، فتعثر على نموذجها في مشروع الباحث المغربي **سعيد يقطين**، وهو المشروع الذي دشّنه بكتابه «**القراءة والتجربة : حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب**» (1985) وأضاف إليه لبنة أخرى في كتابيه «**تحليل الخطاب الروائي**» و«**انفتاح النص الروائي**» الصادرين سنة 1989 ؛ وفي سنة 1992 أصدر كتاباً تحت عنوان «**الرواية والتراث السردي**» استند فيه إلى إنجازات **جنيت** بخصوص

المتعاليات النصية، وكرسه لقضية «**التعلق النصي داخل نطاق التفاعل النصي بين الرواية والتراث السردي العربي القديم**» ؛ وعليه، فهو في مستنده استمرار للمنظور النقدي المفتوح على منجزات السرديات عموماً، ولاسيما عطاءات **جنيت**، وهو في موضوعه «امتداد وتوسيع» لمبحث التفاعل النصي في كتاب «**انفتاح النص الروائي**». ولابد من التركيز على أن هذين النموذجين إن هما إلّا مثالان، وإلّا فهناك كثير من التطبيقات والاستلهامات والنقدات العربية التي لا يسعنا الإشارة إليها كلها ؛ ولا ينبغي أن يُحسب إغفالُنا هنا إهمالًا لها بأي حال من الأحوال.

III ـ مشكلات الترجمة وحلولها

يبقى أن نقول كلمة عن ترجمتنا التي اعترضتها عدة صعوبات سعينا في حلِّها جهد الإمكان. ومن بين هذه المصاعب، التي ربما حالت دون ترجمة هذا الكتاب من قبل، كثرة الإحالات إلى الأعمال الأدبية الغربية، من ملاحم وروايات وأقاصيص وقصائد ؛ والتلميحات إلى شخصيَّاتها ؛ فضلًا عن وفرة المصطلحات التي نحتها **جيرار جنيت** أو آشتقها بنفسه.

فأمَّا الصعوبة الأولى، فقد حاولنا تذليلها بأن ذيَّلنا آلترجمة بثبتٍ للأعمال الأدبية، وآخر للشخصيات قدَّمنا فيهما نُبَذاً عن كلِّ عمل أدبي وكلّ شخصية روائية وتحرَّينا ـ على قدر المستطاع ـ أن نُبرز ما له صلة بموضوع آلكتاب، وأشرنا إلى الترجمة العربيَّة في حال وجودها. والجدير بالذكر، في هذا الصدد، أن **ثبت الأعمال الأدبية والفنية والنقدية** قد تولى محمد معتصم إعداده، بينما أعدَّ كلٌّ من مترجمي هذا الكتاب قسطاً من موادِّ **ثبت الشخصيَّات القصصيَّة والروائيَّة**، وأشير إلى مُعِدِّ كلِّ مادَّة بآلحرف الأوَّل من لقبه هكذا : أ = الأزدي، ح = حلي، م = معتصم.

وأما مشكلة المصطلحات في «**خطاب الحكاية**»، فقد حاولنا أن نبتعد في ترجمتنا عن التعريب كقولهم «أوتوبيوغرافيا» وقلنا «سيرة ذاتية»، وعن التهجين كقولهم «السردولوجيا» وقلنا «السرديات» وقولهم «الميتاحكي» وقلنا «الحكاية التالية»، وآبتعدنا عن الإلصاق ـ الذي لا يمتُّ بصلة إلى العربية ـ كقولهم «السيرذاتي» وقلنا «السيري الذاتي»، وآجتهدنا في إيجاد مقابِلات لبعض مصطلحات **جنيت**، بالرجوع إلى قسم البديع في كتب البلاغة العربية، فآقتبسنا منه مصطلحات **الانصراف**

والاستخدام والزيادة والنقصان، وقابلنا بها على التوالي : métalepse وsyllepse وparalepse وparalipse. وإذا كان بعض من تعوَّد أن يقرأ، في الصحف أو في الكتب، **سير ذاتي** أو **سردولوجيا** أو **ميتاحكي** بل **ببليوغرافيا** و**إسطوغرافيا** وهلمجرّاً، إذا كان قد عاب علينا نتائج هذه الطرق التي لجأنا إليها، فيمكنه ـ بالتعوُّد مرَّة أخرى ـ أن يتقبَّل آجتهادنا، لأنه أصوب، لغوياً على الأقل، مما يستكين له ويدعو إليه.

وفي معرض حديثنا عن ترجمة المصطلحات، لابد من التنبيه إلى مصطلحين متجانسين في إملائهما اللاتيني، استعملهما **جنيت** بمعنيين مختلفين وترجمناهما نحن بلفظة واحدة (هي **القصة**)، لعدم عثورنا على الأفضل. وأول هذين المصطلحين هو : *Diegesis*، وقد استمده **جنيت** من **أفلاطون**، ويعني به **الحكاية الخالصة** (من الحوار ومن كل عنصر محاكاتي) في مقابل *Mimesis* (أو **المحاكاة**). أما المصطلح الثاني، فهو *diégèse* والذي اقتبسه من **إتيان سوريو**، ويعني **الكون القصصي**، والنسبة إليه *diégétique*. وللتمييز بينهما في ترجمتنا، يمكن الِاستناد إلى السياق : فكلما وردت **قصة** في مقابل **المحاكاة**، كان المقصود هو اللفظة الإغريقية التي تعني **الحكاية الخالصة** ؛ وكلما وردت بمعزل عن كلمة **المحاكاة** أو وردت منسوبة (قصصية)، كان المقصود هو المعنى الفرنسي : القصة أو (الكون) القصصي.

وسعياً في منح ترجمتنا أكبر ما يمكن من الدقة والوضوح ـ لأن كل غموض في آلنص آلمترجَم إنَّما مصدره آلرئيس في نظرنا سوءُ الترجمة الناجم عن سوء الفهم ـ، حاولنا مضاهاة ترجمتنا بالترجمة الأمريكية التي أنجزتها **دجين إ. لوين**، ونقلنا ـ في معرض ذلك ـ كلَّ إشارة مفيدة من المترجمة، فرمزنا إليها بالحرفين م. أ.، أي المترجمة الأمريكية، واستلحقنا ـ تعميماً للفائدة ـ «تصدير» الترجمة الأمريكية الذي وضعه **جوناثان كالر**، وثبت المصطلحات المفصَّل الذي وضعته المترجمة الأمريكية لترجمتها.

وفضلًا عن هذا وذاك، تعمَّدنا ألَّا نشوِّش القارئ العربي بإقحام الحرف اللَّاتيني في النص، فأوردنا عناوين المؤلَّفات الأجنبية والتعابير اللاتينية في أسفل الصفحات. وفي أسفل الصفحات أيضاً، أشرنا إلى أرقام صفحات رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**» لـ**مارسيل بروست** في ترجمتها الأمريكية حتى يمكن قراءنا في المشرق العربي من ذوي النطق الإنكليزي، أن يعودوا إليها بسهولة إن شاءوا.

وكنا نرجو أن ننوِّع الخطوط، تيسيراً للفهم وتمييزاً لمكونات المكتوب من أسماء أعلام بشرية، وشخصيات روائية أو ملحمية، وأعمال أدبية أو فنية، وأفكار أو عبارات ذات أهمية خاصة. غير أن آلة التصفيف الضوئي، التي تعاني قصوراً في تنوع الخطوط، اضطرتنا إلى آستعمال المسوّد (gras) وحده لذلك كله.

IV ـ كلمة شكر

وفي الختام، نودُّ أن نتقدَّم بالشكر الجزيل لذوي الفضل على هذا العمل. فنبدأ بآل القدوري، وعلى رأسهم السيدة **فاطمة الرامي** والسيد **الحسين القدُوري**، وآبنهما **سعيد**، الذين لولا قرارهم، المادي والمعنوي، الذي قرروه ذات مساء من شهر غشت 1994 لما كتب له أن يُنشر حتى الآن ؛ وكما نشكر السيد **عبد الفتاح الحجمري**، من جامعة الحسن الثاني بالبيضاء، على تحمله مشقة قراءة مخطوطة الترجمة كاملة وإبداء ملاحظاته عليها وتشجيعه على التعجيل بنشرها، كذلك نشكر السيدتين **نعيمة المزكَلدي ونادية الجراري** على روح المبادرة الدائمة التي تنمّان عنها، وخصوصاً على مراجعتهما مختلف التجارب المطبعية لهذا الكتاب ؛ ونشكر أخيراً وليس آخِراً السيد **علي الزنايدي** على ما أولاه من رعاية خاصة لطبع هذا الكتاب وإخراجه في حُلّته المُتْقَنَةِ هذه. وأما ما تبقّى، فنتمنى أن يُحسَب لنا لا علينا.

عبد الجليل الأزدي
محمد معتصم

تصدير

ما من أحد شرع في دراسة المتخيَّل إلا وصادف مصطلحات كـوجهة **النظر والارتجاع والسارد العليم والحكاية بضمير الغائب**. وذلك، لأنه لا يمكن آمرءا أن يصف تقنيات رواية ما دون مثل هذه المصطلحات، كما لا يمكنه أن يصف اشتغالات سيارة مَّا دون مفردات تقنية مناسبة. لكن إذا كان من يريد أن يعرف عن السيارات لا يكابد أي مشقة لأنه يجد مرجعا في الموضوع، فإن دارس الأدب لا يعثر على أي عمل مشابه في مجاله. لقد طورت هذه المفاهيم الأساسية بكيفية خصوصية وتدريجية، وآفْتُرِضَ فيها أن تطابق عناصرَ الروايةِ المتنوعةَ وتقنياتِها الممكنةَ كلَّها. إلا أنها ــ ويا للمفارقة ! ــ لم توضع جميعها بطريقة منظَّمة. فحتى كتاب «**بلاغة المتخيَّل**»* لـ**واين بوث**، والذي كان دارسو الرواية قد تعلموا منه الشيء الكثير، كان محصورا أصلا في مشاكل المنظور ووجهة النظر السرديين. ولم يتضمن أي مسح شامل.

أما كتاب «**خطاب الحكاية**»* لـ**جيرار جنيت** فلا يقدر بثمن، لأنه يسد هذه الحاجة إلى نظرية منظَّمة في الحكاية. فهو أكمل محاولة لدينا لتعرُّف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها، ولذلك سيبدو أساسيّاً لدارسي المتخيَّل، الذين لن يجدوا فيه مصطلحات لوصف ما كانوا قد أدركوه في روايات فحسب، بل سينتبهون أيضا إلى وجود طرائق متخيَّليَّة سبق لهم أن فشلوا في ملاحظتها ولم يتمكنوا قط من تمحيص استتباعاتها. وسيتبين كل قارئ لـ**جنيت** أنه صار محلِّلا للمتخيَّل أكثر حدَّةَ ذهنٍ ودقةَ ملاحظةٍ من ذي قبل.

° م.ع. ــ هذا النص، في أصله، وكما يوضح عنوانه ومصدره، «تصدير» للترجمة الأمريكية لكتاب **جيرار جنيت** الذي نحن بصدده هنا، والتي أنجزتها **دجين إ. لوين** ؛ آنظر :

Jonathan Culler, "Foreword", in G. Genette, *Narrative Discourse*, An Essay in Method, Translated by Jane E. Lewin, Foreworded by Jonathan Culler, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, pp. 7-13.

* Wayn Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

* Gérard Genette, «Discours du récit», in *Figures III*, coll. Poétique, éd. Seuil, 1972.

غير أنه أيضا عملٌ أهمُّ لأولئك الذين يهتمون بنظرية الحكاية ذاتها، لأنه أحد الإنجازات المركزية لما سمِّيَ بالـ«ـبنيانيَّة». فدراسةُ الأدب البنيانيَّة ــ المرتبطة بأسماء **رولان بارط وتزفيتان طودوروف وجيرارجنيت** وغيرهم ــ لم تكن تسعى في تأويل الأدب، بل كانت تسعى في بحث بناه وطرائقه. وكان المشروع ــ كما حدده **بارط** في كتابه «**النقد والحقيقة**»* و**طودوروف** في كتابه «**الشعريات**»* (ضمن سلسلة **ما البنيانية؟**) ــ، كان هو تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللسانيات من اللغة ولا تسعى بالتالي في تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية بل تحاول تبيان نسق المحسِّنات والأعراف التي تمكِّن الأعمال من أن يكون لها ما لها من الأشكال والمعاني(1). وقد أولى البنيانيُّون اهتماما كبيراً لبنية الحبكة ــ أو لـ«ـنحو» الحبكة، كما سماها **طودوروف**، في كتابه «**نحو الليالي العشر**»* ــ وللطُّرُق التي تنظِّمُ بها جزئيات من شتَّى الأصناف في روايةٍ مَّا لإحداث آثار تشويقيَّة وأدوار ومقطوعات حبكة ونماذج موضوعاتية ورمزية(2). وبالرغم من أن كتاب «**خطاب الحكاية**» لا يشبه أيّاً من هذين البحثين مباشرةً، فإنه واسطة العقد من دراسة الحكاية، لأن **جنيت** ــ في محاولته تحديد أشكالِ خطاب الحكاية ومحسِّناته ــ مُلزَم بأن يتناول كل العلاقات المعقَّدة بين الحكاية والقصة التي ترويها هذه الحكاية. ولابدَّ للبُنى والشفرات التي درسها **بارط وطودوروف** من أن تتبنَّاها حكاية وتنظمها ؛ وهذا النشاط هو موضوع **جنيت**.

لكن إذا كان كتاب «**خطاب الحكاية**» أوج العمل البنياني في الحكاية وإذا أظهر ــ بغزارته الِاصطلاحيَّة ــ بهجة فرنسية خالصة في مغامرات الفكر، فإنه أيضا على علم تام بالمناقشات الأنكلو ــ أمريكية للحكاية، التي هي مناقشات يستشهد بها ويستعملها وأحيانا يدحضها. وهذا ليس ممارسة ضيقة الأفق، بل هو دراسة نظرية رحبة الأسس.

غير أنه أيضا ــ ولاشك في أن هذا أكثر إدهاشا ــ دراسة لرواية «**بحثا عن**

---

* Roland Barthes, *Critique et vérité*, coll. Tel., éd. Seuil, 1964,

[تر. عر. ر. بارط، **النقد والحقيقة**، تر. إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، نشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1985، الدار البيضاء، 126 ص.]

* Tzvetan Todorov, *Poétique*, Coll. Points, éd. Seuil, 1968.

[تر. عر. تزفيتان طودوروف، **الشعرية**، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987].

* T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969.

الزمن الضائع»* لافتةً للنظر. فكأن **جنيت** كان قد عقد العزم على أن يكذِّب المتشككين الذين يؤكدون أن التحليل البنيوي للحكاية لا يلائم إلا أبسط الحكايات، كالحكايات الشعبية، فأبدى الشجاعة واختار إحدى أشد الحكايات تعقيدا ودقة وتشابكا موضوعا له. لكن هذا العمل في الواقع ليس من باب التبجح في شيء. فقد كان **جنيت** مهتمًا زمناً طويلا بـ**ـپروست**، وتحتوي مجلداته الثلاثة التي تحمل عنوان «**محسِّنات**»*(3) والتي أخِذ منها كتاب «**خطاب الحكاية**»، تحتوي على ثلاثة مقالات أخرى في عمل **پروست** الأدبي.

وباعتبار التركيز على **پروست**، فإن مفاهيمنا النقدية المألوفة تقتضي منا أن نختار بين طريقتين في النظر إلى مشروع **جنيت**: فإما أن يكون هدفه الحقيقيُّ تطوير نظريَّة في الحكاية ومن ثم تُتَّخَذُ رواية **پروست** العظيمة مجرَّد مصدر للتوضيحات التمثيلية، وإما أن تكون المادة النظرية مجرد نقاش منهجي يُبَرَّر على قدر ما يؤدِّي إلى فهم أحسن لرواية «**بحثا عن الزمن الضائع**». و**جنيت**، في مقدمة كتابه، يرفض ـ وهو مُحِقٌّ في ذلك تماما ـ أن يختار بين هذين الخيارين؛ غير أن هذا لا يعني وجوبَ اعتبار هذا العمل نوعا من الحل الوسط الجامع بينهما: إنه ليس هذا ولا ذاك. بل هو ـ على العكس من ذلك ـ مثال أقصى وفريد من كل نوع. فنحن نرى من جهة أن إكثاره من اللجوء إلى **پروست** أمر يضفي عليه قوة نظرية عظيمة، لأنه مجبر على أخذ تعقيدات الحكاية الـ**پروستـ**ـية كلِّها بعين الاعتبار. فليس هذا اختبارا صارما للمقولات فحسب، يؤدِّي بلا شك إلى اكتشاف تمييزات جديدة؛ بل تضاهَى النظرية بالشواذِّ باستمرار ويتوجب عليها أن تبيِّن وجه الشّذوذ فيها. ونرى من جهة أخرى أن محاولة **جنيت** صياغة نظرية في الحكاية بدراسة عمل **پروست** الأدبي أمر يمنحه امتيازا بارزا على مؤوِّلين آخرين لرواية «**بحثا...**». فهو لم يحتج إلى أن يعجِّل بتقديم تأويل موضوعاتي لكلِّ حادث، وإلى أن يحدِّد رؤية **پروست** للحياة وتصوُّره للفن. وهو يستطيع أن يمعن النظر في غرابة الخطاب الـ**پروستـ**ـيّ، مشيرا باستمرار إلى أي حدٍّ هذه الرواية بناءٌ غريب. وبما أن منظوره الخاص يفرض عليه أن يطرح أسئلة عما يُعتَبرُ مسلما به عادة، فإنه يطلعنا على أمور لم نكن نعرفها عن ذلك الكتاب ويحقق أمراً لا يحققه معظم المؤوِّلين، ألا وهو أنه يَهدِينا إلى تجربة النص.

---

* *A la recherche du temps perdu.*
* ***Figures.***

وبما أن عرض **جنيت** وترجمة **دجين لوين** واضحان وضوحاً رائعا، فلا حاجة إلى إجمال خلاصة الكتاب، ويمكن المرءَ أن يقدِّمه بالإشارة إلى مجالات اهتمام كبرى عديدة.

وجهة النظر. يستند اقتراح مهمٌّ وجديدٌ إلى مفهوم «وجهة النظر» التقليدي. فقد أخفق معظم المنظرين ــ كما يحاول **جنيت** أن يبرهن على ذلك ــ في التمييز بوضوح بين «**الصيغة والصوت**، أي بين السؤال : **مَن الشخصيةُ التي توجه وجهةَ نظرها المنظورَ السرديَّ** ؟ والسؤال المختلف عنه تماما : **من السارد** ؟». وهكذا، فإذا رُوِيَت قصَّةٌ من وجهة نظر شخصية خاصة (أو على حدِّ تعبير **جنيت** : إذا **بُؤِّرَت** من خلال تلك الشخصية)، فإن السؤال : «هل هذه الشخصية هي السارد أيضا، بما أنها تتحدث بضمير المتكلم، أم السارد شخص آخر يتكلم عنها بضمير الغائب؟»، ليس سؤالًا عن وجهة النظر، التي هي واحدة في كلتا الحالتين، بل هو سؤال عن الصوت. وبالعكس من ذلك، يمكن أن تتغير وجهة النظر في ما يسمَّى عادةً الحكايةَ بضمير المتكلِّم، تبعاً لكون الأحداث مبأَّرة من خلال وعي السارد لحظة السرد أو من خلال وعيه في فترة من الماضي وقعت فيها الأحداث. والإلحاح على الاختلاف بين السارد والتبئير مراجعة هامة لنظرية وجهة النظر.

التبئير. يُرشد مفهوم التبئير إلى بعض المشاكل التي تهمُّه. وكان معلِّق، هو **مايك بيل**، قد حاول أن يُقنِعَ بأن **جنيت** يستعمل مصطلح **التبئير** للدلالة على حالتين مختلفتين إلى درجة أن اعتبارهما متغيِّرين للظاهرة الواحدة إضعاف لمفهومه الجديد المهم(4). ففي ما يدعوه **جنيت تبئيرا داخليّاً**، تُبأر الحكاية **من خلال** وعي شخصيةٍ ما ؛ بينما **التبئير الخارجي** شيء مختلف تماما، لأن الحكاية تبأَّر فيه على شخصيَّة مَّا، وليس من خلالها. ففي أقصوصة «**القتلة**»* لـ**إرنست همنكواي** أو في روايات **ضاشييل هامِّت**، مثلا، يُروى لنا ما تفعله الشخصيَّات، وليس ما تفكِّر فيه أو تراه، واعتبار غياب التبئير هذا نوعاً آخر من التبئير إضعافٌ لدقة المفهوم. وكان **بيل** قد اقترح تنقيحات لحل المشاكل التي تكشفها نظرية **جنيت**، ويبدو **جنيت** أسعد ما يكون بقبول التعديلات. فالطبيعةُ الحقيقيَّةُ للشعرياتِ بصفتها عملا متدرجا، تراكميا تضمن ــ كما يقول في خاتمة كتابه ــ أن تحال صياغاتُها ذات يوم

---

* «Killers».

إلى ركام النفايات. وإذا حدث هذا، فسيكون ذلك بلاشك لأنها كانت قد أوحت بتحسينات مّا.

الترددي. إن محاولة **جنيت** أن يكون شاملا حيث كان الآخرون قد عملوا بكيفية أكثر تدرجا تؤدي أحيانا إلى اكتشاف الموضوعات التي لم تكن قد نوقشت كثيرا ولكنها تبدو ـ عند الاستقصاء ـ في غاية الأهمية. فهو يدرس العلاقة الممكنة بين زمن القصة أو الحبكة وزمن الحكاية، وينتهي إلى أنها يمكن أن تصنَّف بلغة **الترتيب** (فالأحداث تقع بترتيب وتُسرَد بترتيب آخر)، والسرعة أو **المدة** (فالحكاية تكرّس حيزا لتجربة خاطفة ثم تقفز على عدد من السنوات أو تختصرها بسرعة)، **والتواتر** (فالحكاية يمكنها أن تروي مرارا و تكرراً حدثا وقع مرة واحدة فقط أو يمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مرارا وتكرارا). ويعرف الباحثون في الحكاية الترتيب والسرعةَ معرفةً جيدةً الآن : فالأول يتضمن مفاهيم كـ**الارتجاع والاستشراف**، والبدء **من الوسط***، والأخيرة تتضمن مفاهيم كـ**المشهد والمجمل**. لكن التواتر ـ كما يحدُث ـ لم يناقَش إلا نادراً، وذلك بالرغم من أنه يبدو موضوعة رئيسية. إن التكرار، وهو شكل شائع من أشكال التواتر، كان قد تبدّى تقنيةً مركزية في روايات طليعية معيَّنة، وما يسميه **جنيت** التردُّد، الذي تقول فيه الحكايةُ مرةً واحدةً إن شيئا ما وقع مرارا وتكرارا، يصبح ذا تشكيلة من الوظائف المهمة. طبعا، إن **بروست** ميّال كثيرا إلى النمط الترددي، لكنه يستخدم أيضا محسِّناً فاتِناً يسميه **جنيت الترددي الكاذب**، وهو : أن تسرد القصة حدثا بصفته شيئا وقع مرارا وتكرارا، بينما تجعله خصوصيتُه الحقيقية يبدو فردياً بالتأكيد. هكذا تُدْرَجُ ضمن وصفٍ طويل مناقشاتٌ موسعة لما كان يحدث كل يوم سبت في **كومبري**، وهي مناقشات يُستبعَد أن تكون قد تكررت كل أسبوع. ويُحدِث هذا النمط آثارا سردية غريبة لم تكن قد نوقشت بعد ؛ ونحن ندين بفهمنا المتزايد لها لاستقصاء **جنيت** الرائد للترددي.

المعيار والشذوذ. يؤدّي تعريف **جنيت** لمحسِّنات التواتر إلى جعل نمط **بروستـي** متميِّز شيئاً شاذاً (وهو ما استتبع تسمية «**الترددي الكاذب**»). فقد يتوقع المرء الآن وصفاً للحكاية قائما على أمثلة **بروستـيّة** للعمل بالطريقة النقيض بالضبط، متخذاً تقنيات **بروست** الغريبة معياراً ؛ لكن نسق التمييزات تحت كل من

---

* م.ع. ـ باللاتينية في الأصل (in medias res).

المقولات الكبرى ـ أي الزمن والصوت والصيغة ـ يُصيِّر ما هو **بروستـيّ** نمطيٌّ شيئاً شاذّاً. ويستخلص **جنيت**، وهو يناقش **الصوت**، أن الحركة من مستوى سردي إلى آخر عند **بروست** غالبا ما تكون مشوشة وتسودها الخروق. وفي حالة الصيغة، لا يبدو **بروست** «مختلفا» عن التمييز الأساسي بين **المحاكاة والقصة** فحسب، بل تشكّل «تعدُّديّتـ[ـه] الصيغيَّة» أيضا «فضيحةً» لنسق وجهة النظر. ففي بعض الأحيان، عندما ننظر مع **مارسيل** عبر نافذة أو ثقب باب ولا نرى إلا تلك الأفعال التي يستطيع أن يراها، ستُروَى لنا أفكار الشخصيات التي يُفْتَرَض فينا أن نُلاحظها. وبطرق شتى، «يُقلقُ **بروست** ـ كما يقول **جنيت** ـ منطق التمثيل السرديّ كله».

ويمكن أن يبدو هذا خلاصة غريبة يُنتَهَى إليها، بما أن **بروست** يبدو بالمقارنة مع أحدث الروائيين عهدا مورَّطاً كثيراً في تمثيل عالَمٍ وتجربة شخصية لهذا العالَم. وإذا أمكن دائما أن يتورَّط **بروست** في خرق فظيع للنسق، فلا ريب في أن ذلك راجع إلى أن المقولات المستعمَلة لوصف الخطاب السردي قائمة في الواقع على ما يمكننا أن نسمِّيه على سبيل التبسيط نموذجا للعالم الواقعيّ. فالأحداث، تبعا لهذا النموذج، تقع بالضرورة بترتيبٍ خاصٍّ وفي عدد من الأزمنة قابل للتحديد. ويتوفر المتكلِّم على أنواع معيَّنة من المعلومات عن الأحداث وتعوزه أنواع أخرى. وهو إمَّا جرَّبها أو لم يجرِّبها، ويكون عموما في علاقة معينة بالأحداث التي يرويها. ومهما يمكن أن يكون هذا النموذج صحيحاً، فلا شيء يمنع الحكايات من خرقه وإنتاج نصوص تتضمن تأليفات مستحيلة. ذلك بأن جملة مثل «رأيت **جورج** يحاول الوصول إلى شيء مّا في محفظته الجلديَّة بينما كان يفكِّر في إمكان أن يتناول لحم الضأن في عشاء ذلك المساء» تؤكِّد تأليفاً بين المعرفة والجهل قد يكون أبعد احتمالًا في العالم، لكن الرِّوايات كثيرا ما تُحدِثُ مثل هذه التأليفات، ولو أنها نادرة في نطاق جملة واحدة. وكثيراً ما يجوز أن تبدو الحكايات شاذّة في غالب الأحوال، لأن نماذجنا من الإجراءات السردية تقوم دائما على نماذج من الواقع.

لكن قد يصح أيضا أن يكون عمل **جنيت** دليلا على سلطة الهامشي، التكميلي، الاستثناء. فمقولاته تبدو كأنها معدَّة خصيصا لوسم أبرز تقنيات **بروست** بأنها شاذة، وبالتالي ـ وبمعنى من المعاني ـ فإن هذه الظواهر الهامشية، هذه الاستثناءات، تحدِّد المعايير في الواقع : فهذه الحالات التي يبدو النسق مهمِلًا لها هي

في الواقع حاسمة له. ويتصل عمل جنيت، في تمثيله لهذا المنطق المفارق، بأهم أصل تأملي لما يسمّى الآن «ما بعد البنيانيّة»، ألا وهو : بحث جاك دريدا في منطق الهامشيّة أو التكميليّة الذي يشتغل دائما في خطاطاتنا التأويلية(5). وسواءٌ أتتبَّعَ المرء عمليّاً هذه القضايا أم لم يتتبعها، فإن كتاب «خطاب الحكاية» لـجنيت عمل استفزازي، إضافة إلى أنه أداة لا غنى عنها للباحثين في الحكاية.

جوناثان كالر

(ترجمة : محمد معتصم)

هوامش

(1) عن المناقشة والمصادر والمراجع، انظر : Jonathan Culler, *Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, N.Y. : Cornell University, Press, 1975).

(2) انظر : Roland Barthes, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974), and Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose* (Ithaca, N.Y. : Cornell University Press ; London : Blackwell, 1977).

(3) *Figures* (Paris : Seuil, 1966), *Figures II* (1969), *Figures III* (1972).

إضافة إلى المناقشات الأخرى الثلاث لـبروست (واحدة في كل مجلد)، تتضمن هذه المجموعات مقالات تتناول ستندال وفلوبير وروب ـ كَرييه وبارط وشعراء الباروك وقضايا متنوعة في النظرية الأدبية والبلاغية. وفي وقت أقرب عهدا، نشر جنيت كتابه الضخم *Mimologiques* (Seuil, 1976)، وهو دراسة لكتابات عبر العصور أنكرت الطبيعة الاعتباطية للدليل اللساني.

(4) Mieke Bal, «Narration et focalisation», *Poétique*, 29 (February 1977), 107-127.

(5) انظر : Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1977).

خطـاب الحكايـة

تـوطئة

تتناول هذه الدراسة موضوعاً خاصاً هو الحكاية في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، وهذا التدقيق يستدعي على الفور ملاحظتين متفاوتتي الأهمية. تتعلق الأولى بتحديد المتن*: فكلنا نعلم اليوم أن العمل الذي يحمل هذا الاسم، والذي حرَّر **بيير كلاراك وأندريه فيرّي** ـ في نشرتهما ـ نصَّه المقبول منذ سنة 1954، ليس إلا آخر حالات عمل أدبي كاد **مارسيل بروست** يقضي حياته كلها في إنجازه، وتتوزَّع معظم نُسَخِه السابقة بين كتاب «**الملذات والأيام**»* (1896) وكتاب «**معارضات ومتفرقات**»* (1919) ومختلف المجموعات أو المقالات التي لم تُنشر إلا بعد وفاته تحت عنوان «**إخباريَّات**»* (1927) و«**جان سانتوي**»* (1952) و«**ضد سانت ـ بوڤ**»* (1954)(1)، وحوالي ثمانين دفترا* أودِع منذ سنة 1962 قسم المخطوطات في **الخزانة الوطنية**. لهذا السبب، الذي يُضاف إليه التوقف الاضطراري في 18 نونبر من سنة 1922*، لا يمكن رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، أكثر من أي عمل أدبي آخر، أن تُعتبر عملا أدبيا **مغلقا**؛ ولذلك من الشرعي دوما والضروري أحيانا اللجوءُ إلى مقارنة النص «النهائي» بمتغيِّر من متغيِّراته. ويصح هذا أيضا عن طريقة سير الحكاية، لأننا لا نستطيع أن نتجاهل ـ مثلا ـ ما يقدِّمه اكتشاف نص «**جان سانتوي**» المكتوب «بضمير الغائب» من أفق ودلالة للنسق السردي المتبنَّى في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**». ومن ثم سينصب اهتمامنا على العمل الأدبي النهائي، آخذين بعين الاعتبار أحيانا سوابقه التي لا نتفحصها لذاتها ـ إذ قلَّما يكون لذلك معنى ـ ولكننا نتفحصها للتوضيح الذي يمكن أن تضيفه.

* م.ع. ـ (طبيعة) المتن البروستيّ الذي هو رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**».

* *Les plaisirs et les jours.*
* *Pastiches et mélanges.*
* *Chroniques.*
* *Jean Santeuil.*
* *Contre Sainte-Beuve.*

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية: أربعة وعشرين. وواضح أنه خطأ ناتج عن الخلط البصري بين quatre-vingts و vingt-quatre.

* م.ع. ـ إشارة إلى تاريخ وفاة **بروست**.

وأما الملاحظة الثانية، فتخص المنهج، بل الطريقة التي نتَّبعها هنا. فقد أمكننا أن نلاحظ سلفا أن أيا من العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي لهذه الدراسة لا يشير إلى ما اعتبرتُه منذ حين موضوعها الخاص. وهذا ليس بدافع التأنق ولا بدافع التضخيم المتعمَّد للموضوع. بل الواقع أن الحكاية البروستية ستبدو هنا في الغالب ـ وربما بكيفية مزعجة للبعض ـ مهملة لصالح اعتبارات أعم؛ أو ـ كما يُقال في الوقت الحاضر ـ ستبدو مُمَّحية أمام «نظرية الأدب»، وبعبارة أدق هنا: ستبدو مُمَّحية أمام نظرية الحكاية أو **السرديات**. وقد يمكنني أن أبرِّر هذا الوضع الملبِس وأوضحه بكيفيتين مختلفتين جدا: وذلك إما وأنا أجعل صراحة ـ كما فعل آخرون في مكان آخر ـ الموضوع الخاص في خدمة المطمح العام أو التحليل النقدي في خدمة النظرية؛ وبذلك تصير رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» هنا مجرد ذريعة وخزان للأمثلة وموضِع للتوضيح من أجل شعريات سردية حيث قد تتلاشى سماتُ رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» الخاصةُ في تعالي «قوانين النوع»؛ وإما وأنا أُخضِع ـ على العكس من ذلك ـ الشعرياتِ للنقدِ، وأجعل من المفاهيم والتصنيفات والإجراءات المقترحة هنا أدوات ملائمة مخصصة حصرا لإتاحة وصف أصوبَ أو أدق للحكاية البروستيّة في تفردها، بما أن اللفَّ «النظري» تفرضه في كل مرة ضرورات إيضاح منهجيّ.

وأعترف برغبتي ـ أو عجزي ـ عن الاختيار بين هذين النظامين الدفاعيين المتنافرين في الظاهر. إذ يبدو لي من المستحيل تناول رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» مثالاً فقط على ما قد تكون عليه الحكاية عموما، أو الحكاية الروائية، أو الحكاية في شكلها السيري ـ الذاتي، أو أي فئة أو صنف أو ضرب، لأن خصوصية السرد البروستي منظورا إليه في مجموعه **غير قابلة للاختزال**، وكل تعميم هنا قد يكون خطأً منهجيا؛ إن رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» لا توضِّح إلا ذاتها. لكن تلك الخصوصية ـ من جهة أخرى ـ ليست **غير قابلة للتفكيك**، وكل سمة من السمات التي يستخرجها منها التحليل تحتمل مقاربة أو مقارنة أو نظرا. ورواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» تتكوَّن ـ شأن كل عمل أدبي وكل جهاز عضوي ـ من عناصر كونية، أو على الأقل متجاوزة للفرد، تجمعها في تركيبة خاصة، بل في كلية فريدة. وتحليلها ليس معناه التوجه من العامِّ إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام، أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» إلى عناصره المألوفة كثيرا، من

محسِّنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول أسميها «مفارقات زمنية»، «تردُّدي»، «تبئيرات»، «زيادات» وما شاكل ذلك. إن ما أقترحه هنا منهج للتحليل أساسا؛ ومن ثم عليَّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكونيَّ، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة كل شعريات، ولعلها أيضا مفارقة كل نشاطٍ معرفيّ، ممزَّقٍ دوما بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما ـ واللتين مفادهما ألا مواضيع إلا المواضيع المفردة، وألّا علم إلا علم العام؛ غير أنها مفارقة معزَّزة دوما ـ كما لو كانت ممغنَطَة ـ بالحقيقة الأخرى الأقل شيوعا بعض القِلة والتي مفادها أن العام هو في صميم الخاص، وبالتالي ـ وخلافا للرأي السائد ـ أن ما يمكن معرفته هو في صميم الغامض.

لكن ضمان العلمية لدُوارٍ ـ بل لحَوَلٍ ـ منهجي، قد لا يتم دون دجل. ولذلك سأدافع عن الدعوى نفسها ولكن بطريقة أخرى: فلعل العلاقة الحقيقية بين الجفاف «النظري» والدقة النقدية هي هنا علاقة تناوب مروِّح للنفس وتسلية متبادلة. وعسى أن يستطيع القارئ بدوره أن يجد في تلك العلاقة نوعا من اللهو الدوري، كما يجده الأرِق في تغيير ضجعته غير المريحة: **فـالانفعالات المتناوبة عزيزة على ربَّات الفن**[2].

هـوامـش

(1) التواريخ التي نذكر بها هنا هي تواريخ النشرات الأولى، لكن إحالاتنا ترجع طبعا إلى نشرة **بيير كلاراك** و**إيف صاندرا** الصادرة في مجلدين ـ «**جان سانتوي**» مسبوقا بـــ«**الملذات والأيام**»؛ و«**ضد سانت ـ بوْف**» مسبوقا بـ«**معارضات ومتفرقات**» ومتبوعا بـ«**بحوث ومقالات**»* (نشر Pléiade، 1971) ـ والتي تتضمن عدة نصوص لم يسبق نشرها. كما يجب أحيانا، في انتظار طبعة محققة لرواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»، الاستمرار في اللجوء إلى نشرة **ڤالوا** لكتاب «**ضد سانت ـ بوْف**» فيما يخص بعض الصفحات المقتبسة من «**الدفاتر**»*.

(2) م.أ.ـ باللاتينية في الأصل (*amant alterna Camenae*) ـ والعبارة لـ**پوبليوس ڤرجيليوس مارو** ؛ انظر : **Virgil, *Eclogues*, III. 59, trans.James Rhoades, *The Poems of Virgil* (Chicago : Encyclopædia Britannica, 1952).**

---

* ***Essais et Articles.***
* ***Cahiers.***

مدخل

عادة ما نستخدم كلمة **الحكاية*** دون اهتمام منّا بالتباسها، وأحيانا دون تبين هذا الالتباس، وربما ترجع بعض صعوبات السرديات إلى هذا الخلط. وإذا أردنا أن نكون على بصيرة من أمرنا في هذا المجال، فعلينا ـ فيما يبدو لي ـ أن نميز تحت هذا المصطلح بين ثلاثة مفاهيم متباينة تمييزا واضحا.

فبمعنى أول ـ هو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع ـ، تدل كلمة **الحكاية** على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث: هكذا سنطلق تسمية **حكاية عوليس** على الخطبة التي يلقيها البطل أمام **الفياسيين** في النشيد IX وX وXI وXII من ملحمة «**الأوديسة**»*، وبالتالي على هذه الأناشيد الأربعة نفسها، أي ذلك الجزء من النص الـهوميري الذي يزعم أنه نَسْخٌ أمين لتلك الخطبة.

وبمعنى ثان ـ أقل انتشارا، ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محللي المضمون السردي ومنظّريه ـ، تدل كلمة **الحكاية** على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخييلية، التي تشكل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، إلخ). وفي هذه الحالة يعني «تحليل الحكاية» دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها (وبِغض النظر عن الوسيط، اللساني أو غيره، الذي يُطلعنا عليها)، أي هنا المغامرات التي مرَّ بها **عوليس** منذ سقوط **طروادة** حتى وصوله إلى **جزيرة كاليبسو**.

وبمعنى ثالث ـ هو الأكثر قدما في الظاهر ـ، تدل كلمة **الحكاية** على حدث أيضا؛ غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما: إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته. وهكذا سنقول إن

* م.ع. ـ الكلمة الفرنسية هي récit. ولمقابلنا المعاني والالتباسات نفسها التي لهذه الكلمة. ونحن لم نترجمها بـ«محكي» ولا بـ«حكي» (الشائعتين في المغرب) : لم نترجمها بـ«محكي»، لأن المقصود هنا ليس مضمون الحكاية وحده؛ ولا بـ«حكي» (أو «قص»، الشائعة في المشرق)، لأن الأمر لا يتعلق هنا أيضا بشكل الحكاية فقط.

* Οδισσεια.

النشيد IX وX وXI وXII من ملحمة «الأوديسة» مخصصة لحكاية عوليس، كما يُقال إن النشيد XXII مخصص لتقتيل الطامعين: فرواية مغامراته عمل يشبه تقتيل الطامعين في زوجته تمام الشبه، وإذا كان من المسلَّم به أن وجود تلك المغامرات (بافتراض أننا نعتبرها حقيقية كما اعتبرها عوليس) لا يتوقف البتة على عمل الرواية، فإنه من البديهي أيضا أن الخطاب السردي (وهو حكاية عوليس بالمعنى الأول للفظة) يتوقف تماما على عمل الرواية ذاك، ما دام الخطاب السردي نتاج عمل الرواية، مثلما يكون كل منطوق نتاج فعل نطق ما. أما إذا اعتبرنا عوليس كذابا، واعتبرنا المغامرات التي يرويها متخيَّلة، فإن الفعل السردي لا يفتأ يزداد أهمية، مادام لا يتوقف عليه وجود الخطاب فحسب، بل يتوقف عليه أيضا تخيل وجود الأعمال التي «ينقلها». وسيُقال مثل ذلك طبعا عن الفعل السردي لـهوميروس نفسه حيثما اضطلع هوميروس بأن يروي مباشرة مغامرات عوليس. ومن ثم فلا منطوق، بل لا مضمون سرديّاً أحيانا، دون فعل سردي. لذلك من المدهش ألا تهتم نظرية الحكاية إلا قليلا حتى الآن بمسائل النطق السردي، وأن تركز انتباهها كله تقريبا على المنطوق ومضمونه، كما لو كان ثانويا تماما، مثلا، أن يكون هوميروس هو الذي يروي مغامرات عوليس تارة، وأن يكون عوليس هو الذي يرويها بنفسه تارة أخرى. لكننا نعلم (وسنعود إلى ذلك فيما بعد) أن أفلاطون، فيما مضى، كان قد رأى هذا الموضوع جديرا باهتمامه.

إن دراستنا، كما يدل على ذلك عنوانها أو يكاد، تنصب أساسا على الحكاية بمعناها الأكثر شيوعا، أي على الخطاب السردي، الذي يبدو في الأدب، وخصوصا في الحالة التي تهمنا، نصا سرديا. لكن تحليل الخطاب السردي كما أفهمه يستتبع باستمرار ــ كما سنرى ــ دراسة العلاقتين، وأعني: من جهة، العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكاية بمعناها الثاني)؛ ومن جهة أخرى، العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه، حقيقةً (هوميروس) أو تخييليا (عوليس) (الحكاية بمعناها الثالث). ومن ثم علينا منذ الآن، حتى نتحاشى كل خلط وكل اضطراب في اللغة، أن ندل بألفاظ أحادية المعنى على كل من هذه المظاهر الثلاثة للواقع السردي. وأقترح، دونما إلحاح على الأسباب البديهية من جهة أخرى لاختياري للمصطلحات، أن أطلق اسم **القصة** على المدلول أو المضمون السردي (حتى وإن تكشَّف هذا المضمون، والحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدثي)؛ واسم **الحكاية** بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص

السردي نفسه؛ واسم **السرد** على الفعل السردي، المنتِج، وبالتوسع: على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل[1] .

ومن ثم فموضوعنا هنا هو **الحكاية**، بالمعنى الضيق الذي نخصصه من الآن فصاعدا لذلك المصطلح. ومن البديهي كثيرا، فيما أظن، أن يكون مستوى الخطاب السردي هو الوحيد، من بين المستويات الثلاثة التي ميَّزنا بينها الآن، الذي يعرض نفسه مباشرة للتحليل النصي، الذي هو نفسه أداةُ الدراسةِ الوحيدةُ التي كنا نملكها في حقل الحكاية الأدبية، وخصوصا الحكاية التخييلية. فلو أردنا أن ندرس مثلا الأحداث التي يرويها **جول ميشليه** في كتابه «**تاريخ فرنسا**»*، لو أردنا أن ندرس تلك الأحداث لذاتها، لأمكننا اللجوء إلى كل أنواع الوثائق الخارجة عن هذا العمل والتي تخص تاريخ **فرنسا**؛ ولو أردنا أن ندرس تحرير هذا العمل لذاته، لأمكننا أن نستخدم وثائق أخرى، خارجة هي أيضا عن نص **ميشليه**، تخص حياته وعمله خلال السنوات التي كرسها لذلك النص. وهذا المورد ليس مورد من يهتم، من جهة، بالأحداث التي ترويها الحكاية التي تشكِّلها رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، ومن جهة أخرى، بالفعل السردي الذي تنشأ منه: فقد لا يمكن أي وثيقة خارجة عن رواية «**بحثا...**» ـ وخصوصا أي سيرة حياة جيدة لـ**مارسيل بروست**، لو وُجدت ـ[2] أن تُطلِعَهُ على تلك الأحداث وعلى ذلك الفعل، ما دامت الأحداث والفعل معا تخييلية وما دامت لا تمسرح **مارسيل بروست**، وإنما تمسرح البطل والسارد المفتَرض لروايته. ولا يعني ذلك طبعا أنني أرى أن المضمون السردي لرواية «**بحثا...**» لا علاقة له بحياة مؤلِّفها، وإنما يعني فقط أن هذه العلاقة لا تمكِّن من تسخير هذه الأخيرة لتحليل دقيق للأول (كما لا تمكِّن من العكس). أما السرد المنتج لهذه الحكاية، وهو فعل **مارسيل**[3] الذي يروي حياته الماضية، فسنحترس منذ الآن من خلطه بفعل **بروست** الذي يكتب رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**». وسنمحص هذا الموضوع فيما بعد؛ وحسبنا الآن أن نذكر بأن الواحدة والعشرين والخمسمائة صفحة المكونة لكتاب «**من جهة بيت سوان**» (طبعة **كَراسِّي***) والتي نشرها **بروست** في شهر نونبر 1913 وكان قد حررها خلال بضع سنوات قبل ذلك التاريخ، يُفتَرض (في الحالة الراهنة للمتخيَّل) أن يكون السارد قد كتبها بعد الحرب فعلا. ومن ثم فالحكاية هي،

* *Histoire de France.*
* Edition Grasset.

وهي وحدها، التي تطلعنا هنا: من جهة على الأَحداث التي ترويها، ومن جهة أخرى على النشاط الذي يُفترض أنه أنتجها. وبعبارة أخرى: إن معرفتنا بهذا النشاط وبتلك الأَحداث لا يمكن إلا أن تكون معرفة غير مباشرة، يتوسط لها حتما خطابُ الحكاية، بما أن الأَحداث هي بالضبط مدار ذلك الخطاب وبما أن نشاط التحرير يخلِّف فيه آثارا أو علامات أو قرائن يمكن كشفها وتأويلها، كحضور ضمير متكلِّم يدلُّ على تطابق الشخصية والسارد، أو حضور فعلٍ ماضٍ يدل على أسبقية العمل المروي على العمل السردي، هذا فضلا عن إشارات أكثر مباشرة وأكثر صراحة .

ومن ثم فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بوساطة الحكاية. لكن العكس صحيح أيضا: فالحكاية (أي الخطاب السردي) لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية (كما هو شأن «**علم الأخلاق**»* لـ**باروخ سپينوزا**، مثلا)، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا (كما هو شأن مجموعة من الوثائق الحفرية، مثلا). إنها تعيش، بصفتها سردية، من علاقتها بالقصة التي ترويها؛ وتعيش، بصفتها خطابا، من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها.

ومن ثم سيكون تحليل الخطاب السردي في نظرنا هو ــ أساسا ــ دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد (بصفتهما يندرجان في خطاب الحكاية). ويؤدي بي هذا الموقف إلى اقتراح تقسيم جديد لحقل الدراسة. وسأنطلق من التقسيم الذي اقترحه **تزفيتان طودوروف**(4) عام 1966. لقد كان هذا التقسيم يصنف مسائل الحكاية إلى ثلاث مقولات هي: مقولة **الزمن**، «التي يُعبَّر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب»؛ ومقولة **الجهة**، «أو الكيفية التي يدرِك بها الساردُ القصةَ»؛ ومقولة **الصيغة**، أي «نمط الخطاب الذي يستعمله السارد». وأتبنى دون أي تعديل المقولة الأُولى بتعريفها الذي ذكرتُه للتو، والتي كان **طودوروف** يوضحها بملاحظات عن الـ«تشويهات الزمنية» (أي عدم الإخلاص للترتيب الزمني للأحداث) وعن علاقات التسلسل أو التناوب أو «التضمين» بين مختلف خطوط العمل المشكِّلة للقصة، لكنه كان يضيف إليها اعتبارات عن «زمن النطق» وزمن الـ«إدراك» السرديين (اللذين يماثلهما مع زمن **الكتابة** وزمن **القراءة**) يبدو لي أنها تتعدى حدود تعريفه الخاص. أمّا أنا، فسأحتفظ بتلك الاعتبارات لفئة أخرى من المسائل، ترتبط طبعا بالعلاقات بين الحكاية والسرد. وكانت مقولة الجهة(5)

---

* *Ethics.*

تطلق أساسا على قضايا «وجهة النظر» السردية؛ بينما كانت مقولة الصيغة[6] تضم مسائل «المسافة» التي يتناولها النقد الأمريكي ذو التقاليد الـجيمسـيّة ـ عموما، بلغة التعارض بين *showing* («التمثيل» بلغة **طودوروف**) و *telling* («السرد»)، وهو انبعاث لمقولتي *mimésis* [=محاكاة] (أي تقليد مطلق) و *diégésis* [=قصة] (أي حكاية خالصة) الـأفلاطونيتين ـ وشتى أنماط تمثيل خطاب الشخصية، وأنماط الحضور الصريح أو الضمني للسارد والقارئ في الحكاية. وكما قلتُ منذ قليل عن «زمن النطق»، فإني أرى من الضروري تفكيك هذه السلسلة الأخيرة من المسائل، بصفتها تطرح فعل السرد ومحرِّكيه للنقاش؛ وبالمقابل، يجب جمع سائر ما كان يوزعه **طودوروف** بين الجهة والصيغة، في مقولة ضخمة واحدة سنسمِّيها مؤقتا مقولة أنماط التمثيل أو درجات المحاكاة. ومن ثم، فإن إعادة التوزيع هذه تنتهي إلى تقسيم يختلف اختلافا ملموسا عن التقسيم الذي تستلهمه، تقسيمٍ سأعيد صياغته الآن لذاته، وأنا ألجأ في اختيار المصطلحات إلى نوع من الاستعارة اللغوية التي نود ألا تُفهم بكيفية مفرطة الحرفية.

وما دامت كل حكاية ـ ولو كانت في مثل طول رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»[7] وتعقيدها ـ إنتاجا لغويا يضطلع برواية حدث أو عدة أحداث، فلعله من الشرعي تناولها بصفتها التطوير (الضخم بالقدر المراد) الذي تخضع له صيغة **فعلية**، بالمعنى النحوي للفظة ـ أي تمطيط فعل من الأفعال. فـ(**أمشي**) و(**وصَلَ بُطْرس**) هما في نظري شكلان من الحكاية أدنيان، وبالعكس فإن ملحمة «**الأوديسة**» أو رواية «**بحثا**...» ليستا نوعا ما إلا توسيعا (بمعناه البلاغي) لمنطوقات مثل **عوليس يعود إلى إيثاقة** أو **مارسيل يصير كاتبا**. وربما يسمح لنا هذا بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردي (أو على الأقل بصياغتها) وفقا لمقولات مقتبَسة من نحو الأفعال، ستُختزل هنا في ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي: تلك التي تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة، والتي سندرجها تحت مقولة **الزمن**؛ وتلك التي تتعلق بأنماط الـ«تمثيل» السردي (وأشكاله ودرجاته)، وبالتالي بـ**صِيَغ**[8] الحكاية؛ وأخيرا تلك التي تتعلق بالكيفية التي يبدو بها السرد نفسُه (بالمعنى الذي عرَّفناه به، أي الوضع أو المقام السردي)[9] مُستَتْبَعاً في الحكاية، ومعه محرِّكاه: السارد ومتلقيه، الحقيقي أو المفترَض؛ وقد نميل إلى إدراج هذا التحديد الثالث تحت عنوان الـ«شخص»، لكن ـ لأسباب ستظهر جليا فيما بعد ـ يبدو لي من المفضل تبني

مصطلح ذي إيحاءات نفسية أقل جلاء قليلا (قليلا جدا، ويااللأسف !)، سنعطيه مدلولا مفهوميا أوسع بكيفية ملموسة، لن يكون الـ«شخص»* (الذي يُرجع إلى التعارُض التقليدي بين حكاية «بضمير المتكلم»* وحكاية «بضمير الغائب»*) إلا مظهرا من مظاهره: هذا المصطلح هو **الصوت**، الذي كان جوزف **ڤندريس** مثلا يعرِّفه بمعناه النحوي هكذا:

جهة حدَث الفعل المتفحَّص في علاقاته بالذات...[10] .

طبعا، إن الذات المقصودة هنا هي ذات المنطوق، بينما سيدل **الصوت** عندنا على علاقة بذات النطق (وبمقامه بكيفية أعم)؛ وأذكِّر، مرة أخرى، بأن الأمر لا يتعلق هنا إلا باقتباسات لمصطلحات، وهي اقتباسات لا تدَّعي الارتكاز على تماثلات صارمة*[11].

وكما نتبين، فإن الفئات الثلاث المقترحة هنا، والتي تدل على حقول للدراسة وتحدد تنظيم الفصول التالية[12]، لا تتطابق مع المقولات الثلاث المحددة آنفا والتي كانت تدل على مستويات لتعريف الحكاية، وإنما تتوافق معها بكيفية معقدة: فـ**الزمن والصيغة** يشتغلان كلاهما على مستوى العلاقات بين **القصة والحكاية**، بينما يدل **الصوت** في آن واحد على العلاقات بين **السرد والحكاية**، وبين **السرد والقصة**. غير أننا سنحترس من تجميد هذه المصطلحات، ومن تحويل ما لا يكون كل مرة إلا نظاما من العلاقات إلى جوهر.

---

* م.ع. ـ personne ؛ إقرأ أيضا : «ضمير الشخص».
* م.ع. ـ à la première personne ؛ إقرأ أيضا : «بضمير الشخص الأول» أو «بضمير (الشخص المتكلم».
* م.ع. ـ à la troisième personne ؛ إقرأ أيضا : «بضمير الشخص الثالث» أو «بضمير (الشخص الغائب».
* م.ع. ـ المقصود : تماثلات صارمة مع نظيراتها (أو أصولها) في النحو (وفي البلاغة).

هــوامــش

(1) إن لفظتي «الحكاية» و«السرد» غنيتان عن التعليل. أما فيما يخص لفظة «القصة»، فإنني ـ بالرغم من ضرر واضح ـ سأعتمد على الاستعمال الشائع (يُقال : «raconter une histoire» [روى قصة])، وعلى استعمال تقني، أكثر انحصارا طبعا، ولكنه مقبول تماما منذ أن اقترح **تزفيتان طودوروف** التمييز بين الـ«ـحكاية بصفتها خطابا» (المعنى الأول) والـ«ـحكاية بصفتها قصة» (المعنى الثاني). وبهذا المعنى نفسه سأستعمل أيضا مصطلح diégèse [قصة]، الذي جاءنا من منظرّي الحكاية السينمائية.

(2) لا تنطوي السِّيَر الرديئة هنا على أي ضرر، ما دام عيبها الرئيسي يقوم على أنها تُسنِد ببرود إلى **پروست** ما يقوله **پروست** عن **مارسيل** وإلى **إيليي** ما يقوله عن **كومبري** وإلى **كابورك** ما يقوله عن **باليبك**، وهلمَّجرا ؛ وهي طريقة قابلة للمناقشة في حد ذاتها، ولكنها لا تهددنا بخطر، لأن هذه السِّيَر ـ إذا استثنينا الأسماء ـ لا تبتعد عن رواية «**بحثا...**».

(3) نحتفظ هنا بهذا الاسم الشخصيِّ المثير للجدل، للدلالة على بطل رواية «**بحثا...**» وساردِها في آن واحد. وسأفسر هذا في الفصل الأخير.

(4) «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8.
[م.ع. ـ تر. عربية : تز. طودوروف، «مقولات الحكاية الأدبية»، تر. الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن **آفاق** (مجلة)، ع. 8 ـ 9، 1988، صص. 30–54].

(5) أعيدت تسميتها «رؤية» في : (1967) *Littérature et Signification* ؛ وفي : *Qu'est-ce que le structuralisme ?* (1968). [م.ع. ـ تر. عربية : تز. طودوروف، **الشعرية**، تر.شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987].

(6) أعيدت تسميتُها «سجلّ» عام 1967 و1968.

(7) هل نحن في حاجة إلى أن نوضح أننا، ونحن نتناول هنا هذا العمل الأدبي بصفتهِ حكاية، لا ننوي البتة اختزاله في ذلك المظهر ؟ وهو مظهر أهمله النقد غالبا جدا، لكنه لم يغرب قط عن بال **پروست** نفسه. هكذا نتحدث عن «الموهبة الخفية التي يشكل هذا المؤلّف تاريخَـها» (P II, 397/RH I, 1002 ؛ والتشديد مني).

(8) يُستعمَل هذا المصطلح هنا بمعنى قريب من معناه اللساني، إذا رجعنا مثلا إلى هذا التعريف الذي يقدِّمه قاموس «**ليتريه**»* :

اسم يطلق على صِيَغ الفعل المختلفة المستعمَلة لتأكيد الأمر المقصود تأكيدا كثيرا أو قليلا، وللتعبير عن... وجهات النظر المختلفة التي يُنْظَر منها إلى الوجود أو العمل.

(9) بالمعنى الذي يتحدث به **إميل بنفنست** عن «مقام الخطاب» (E. Benveniste, «La nature des pronoms»(*Problèmes de linguistique générale* I, V^e partie, coll. TEL, éd. Gallimard, 1966, pp. 251, 252 [Trad. angl. *Problems in General Linguistics*, trans. (M.E. Meek (Coral Gables, Fla, 1971), pp. 217, 218)] [م.أ. ـ ترِد «مقام» بهذا المعنى الخاص جدا في نص جنيت كله. وفي مقال **بنفنست** («طبيعة الضمائر»)، تُعرَّف «مقامات» الخطاب بأنها «الأفعال المتميِّزة، والفريدة

---

* *Littré.*

دائما، التي يحقّق بها المتكلم اللسانَ في كلام» ؛ «[كل] مقام فهو فريد بطبعه». ومن ثم فإن المقام السردي يرجع إلى شيء كالوضع السردي أو القالب السردي ــ أي مجموعة كاملة من الظروف (البشرية، الزمنية، المكانية) التي ينتج عنها منطوق سردي].

(10) مذكور في قاموس ***Petit Robert***. تحت مادة ***Voix***.

(11) تعليل آخر ــ **بروستيّاتي** تماما ــ لاستعمال هذا المصطلح هو : وجود كتاب **مارسيل مولر** القيم والذي بعنوان: ***Les Voix narratives dans*** **«A la recherche du temps perdu» (Droz, Genève, 1965)**

(12) إن الفصول الثلاثة الأولى (وهي الترتيب والمدة والتواتر) تتناول الزمن، والرابع يتناول الصيغة، والخامس والأخير يتناول الصوت.

I. الترتيب

زمن الحكاية؟

الحكاية مقطوعة زمنية مرّتين... : فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال). وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها ـ التي من المبتذَل بيانُها في الحكايات ـ ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية، أو في بضع لقطات من صورة مركّبة سينمائية «تواترية»، إلخ)، بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر[1].

الثنائية الزمنية المشدد عليها هنا بهذه القوة، والتي يشير إليها المنظِّرون الألمان بالمعارضة بين **زمن القصة*** **وزمن الحكاية***[2]، سمة لا تميِّز الحكاية السينمائية فحسب، بل تميِّز الحكاية الشفوية أيضا، على مستويات بلورتها الجمالية كلها، بما فيها ذلك المستوى «الأدبي» المحض الذي هو مستوى الإنشاد الملحمي أو السرد المسرحي (كحكاية **تيرامين***، مثلا...). ولعلها أقل ملاءمة في أشكال أخرى من التعبير السردي كـ«ـ**الرواية ـ الصورة**»* أو القصة المصورة (أو المرسومة، كسُفلية* **أوربينو**، أو الموشّاة كـ«ـمسدًّى» **الملكة ماتيلدا**)، التي ـ إذ تشكِّل مقطوعات من الصُّور، وتتطلب بالتالي قراءة متتابعة أو تزمنية ـ تنسجم أيضا مع نوع من النظرة الشمولية والتزامنية (أو على الأقل نظرة لا يتحكم تتابع الصوَر بعدُ في مجراها)، بل تدعو إليه. وبهذا المعنى، تكون الحكاية الأدبية المكتوبة ذات وضع من الأصعب الإحاطة به. فهي، كالحكاية الشفوية أو السينمائية، لا يمكن «استهلاكـ»ها، وبالتالي

* م.ع.ـ بالألمانية في الأصل (Erzählte Zeit).
* م.ع. ـ بالألمانية في الأصل (Erzählzeit).
* م.أ. ـ شخصية في مسرحية جان راسين، «فيدرا» *(Phèdre)*، وهي مشهورة بسردها لموت **هيبوليت**.
* م.أ. ـ مجلة تتضمن قصص حبٍّ مروية في صور شمسية.
* م.ع. ـ **السُّفليّة** : الجزء الأسفل من لوحة فنّيّة.

تحقيقها، إلا في زمن هو زمن القراءة طبعا؛ وإذا أمكن إبطال تتابعية عناصرها بقراءة نزوية أو تكرارية أو انتقائية، لم يمكن ذلك الإبطال أن يصل إلى حد العُجْمَة التامة: فالمرء يستطيع عرض شريط سينمائي عكسا، صورةً فصورةً؛ ولكنه لا يستطيع قراءة نصٍّ عكسا، حرفا فحرفا، ولا حتى كلمة فكلمة، ولا حتى جُملة فجُملة دائما، دون أن يتوقف عن كونه نصا. إن الكتاب ـــ أيَّ كتاب ـ أكثر تقيدا ببعض الكثرة مما يُعبَّر عنه اليوم غالبا بـخطِّيَّة الدال اللساني الشهيرة، التي يسهل إنكارها نظريا أكثر مما يسهل إقصاؤها عمليا. ومع ذلك، فإن المسألة هنا ليست مسألة مطابقة وضع الحكاية المكتوبة (الأدبية أو غير الأدبية) مع وضع الحكاية الشفوية: فزمنية الحكاية المكتوبة شرطية أو أداتية نوعا ما؛ وما دامت الحكاية المكتوبة حادثة ـ ككل شيء آخر ـ في الزمن، فإنها توجد في الفضاء وبصفتها فضاء، ويكون الزمن اللازم لـ«استهلاكـ»ـها هو الزمن اللازم لـعبورها أو اجتيازها، كما تُعبَر طريق أو يُجتاز حقل. إن النص السردي، ككل نص آخر، ليست له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها كنائيا من قراءته الخاصة .

ولهذه الظروف ـ كما سنرى فيما بعد ـ تَبِعاتٌ معيَّنة على حديثنا، وسيكون علينا أحيانا تصويب آثار الانتقال الكنائي أو محاولة تصويبها؛ ولكن علينا أولا أن نسلِّم بذلك الانتقال، مادام يشكِّل جزءا من اللعبة السردية، فنَقبل على الفور وبلا تدقيق شِبْهَ مُتخيَّل **زمن الحكاية***، هذا الزمن الزائف الذي يقوم مقام زمن حقيقي والذي سنتناوله (مع ما يتضمنه هذا التناول من تحفظ ورضى في آن واحد) بصفته **زمناً ــ كاذبا**.

بعد اتخاذنا هذه الاحتياطات، سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقا لما يبدو لي تحديدات أساسية ثلاثة هي: الصِّلات بين **الترتيب** الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، وهي الصلات التي ستكون موضوع هذا الفصل الأول؛ والصلات بين **المدة** المتغيِّرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصيَّة والمدة الكاذبة (في الواقع، طول النص) لروايتها في الحكاية، وأعني صِلات **السُّرعة**، التي ستكون موضوع الفصل الثاني؛ وأخيرا صِلات **التواتر**، أي ـ بعبارة تقريبية فقط ـ العلاقات بين قدرات

---

* م.ع. ـ مرَّة أخرى بالألمانية في الأصل (Erzählzeit).

تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية، وهي العلاقات التي سيخصَّص لها الفصل الثالث.

المفارِقات الزمنية

تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابُع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البدهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية القصوى كروايات **آلان روب ـ كَرِيِّيه**، التي يكون فيها الإرجاع الزمني مشوَّشا عمدا. ومن البدهي أيضا أن إعادة التشكيل في الحكاية الكلاسيَّة ليست ـ على العكس من ذلك ـ ممكنة في أغلب الأحيان فحسب (لأن الخطاب السردي فيها لا يقلب أبدا ترتيب الأحداث دون أن ينبِّه على ذلك)، بل هي ضرورية أيضا، وذلك للسبب نفسه بالضبط: وهو أنه عندما يُستهل مقطع سردي بإشارة مثل: «**قبل ذلك بثلاثة أشهر**...»، فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد **بَعْدُ** في الحكاية، وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء **قَبْلُ** في القصة: فهذا وذاك ـ أو بعبارة أفضل فالصِّلة (صلة التقابل أو التنافر) بين هذا وذاك أساسية للنص السردي؛ وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها، ليس اقتصارا على النص، بل هو ـ بكل بساطة ـ قتلٌ له .

ويسلِّم كشفُ هذه **المفارِقات الزمنية** السردية (كما سأسمِّي هنا مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية) وقياسُها، يسلمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة. وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية. ويبدو أن الحكاية الشعبية قد اعتادت أن تتقيد، في تمفصلاتها الكبرى على الأقل، بالترتيب الزمني؛ لكن تقاليدنا الأدبية (الغربية) بُدِئت ـ على العكس من ذلك ـ بأثر مفارِقة زمنية متميز، ما دام السارد، وقد تطرق للشجار بين **آخيلوس** و**أكَاممنون**، الذي يعلنه منطلقا لحكايته (ex hou de

ta prôta))، يعود، منذ البيت الثامن من ملحمة «**الإلياذة**»*، نحو عشرة أيام إلى الوراء لعرض سبب ذلك الشجار في حوالي أربعين ومائة بيت استعادي (إهانة **خروسيس** ـ غضب **أفولون** ـ الطاعون). ونحن نعلم أن هذه البدايةَ من الوسط المتبوعةَ بعودة تفسيرية إلى مرحلة زمنية سابقة، ستصير إحدى عادات النوع الملحمي الشكلية، ونعلم أيضا إلى أي حد ظل أسلوب السرد الروائي مخلصا في هذا الصدد لأسلوب سلفه البعيد[3]، وهذا حتى في خضم القرن التاسع عشر «الواقعي»: فللاقتناع بهذا الأمر، يكفي التفكير في بعض افتتاحيات **بلزاك**، كافتتاحيتي رواية «**سيزار بيروتو**»*، أو رواية «**الدوقة ده لانجي**»*. ويتخذه **دارتيز** مبدأ يستعمله **لوسيان ده ربمبري**[4]، وسيأخذ **بلزاك** نفسه على **ستندال** كونه لم يبدأ رواية «**دير شرتريِّي پارما**»* بحادثة **واترلو**، مختزلا «كل ما سبق في حكاية معينة يحكيها **فابريس** أو تُحكى عنهِ فيما هو يرقد في القرية الفنلندية التي يُجرح فيها»[5]. ومن ثم لن نرتكب زلة تصوير المفارِقة الزمنية وكأنها نادرة أو ابتكارٌ حديث: إنها على العكس من ذلك أحد الموارد التقليدية للسرد الأدبي .

ثم إننا إذا أمعنا النظر في الأبيات الأولى من ملحمة «**الإلياذة**» والتي أشرنا إليها منذ حين، أدركنا أن حركتها الزمنية أشد تعقيدا مما قلته. هاهي ذي بترجمة **پول مازون**:

> تغني ـ أيتها الإلهـة ـ بغضب **آخيلوس** ابن **فيلا**؛ ذلك الغضب البغيض الذي أورث **الأخائيّين** آلاما بلا عدد وألقى بكثير من نفوس الأبطال الأبيَّة طعاما لـ**هاذِسَ**، في حين جعل هؤلاء الأبطال أنفسهم فريسة الكلاب وكل الطيور الجارحة ـ تنفيذا لمشيئة **زفس**. وذلك من يوم ما فرَّق شجار أولا بين **ابن أتريذ**، حامي شعبه، و**آخيلوس** النبيل. فمن من الآلهة إذن زجَّ بهما في ذلك الشجار أو القتال؟ إنه ابن **ليتُو** و**زفْس**: فهو الذي أثيرت حفيظته على الملك، فضخم بالجيش كله محنة قاسية، كان الناس يمشون منها محتضرين؛ وذلك لأن **ابن أتريذ** كان قد أهان كاهنه **خروسيس**[6].

وهكذا، فإن أول موضوع سردي أشار إليه **هوميروس** هو **غضب آخيلوس**،

---

* Ἰλιάς.
* *César Birotteau.*
* *La Duchesse de Langeais.*
* *La Chartreuse de Parme.*

والثاني هو **آلام الأخائيين**، التي هي نتيجته فعلا؛ لكن الثالث هو **الشجار بين آخيلوس وأكَامـمنون**، الذي هو سببه المباشر وبالتالي فهو أسبق منه؛ ثم ـ إذا استمررنا في الرجوع صراحة من سبب إلى سبب ـ **الطاعون**، الذي هو سبب الشجار؛ وأخيرا **إهانة خروسيس**، التي هي سبب الطاعون. إن العناصر الخمسة المشكلة لهذا المطلع، والتي سأسميها أ، **ب**، ج، **د**، **هـ** بناء على ترتيب ظهورها في الحكاية، تشغل في القصة المواقع الزمنية: 4، 5، 3، 2، 1 على التوالي: الأمر الذي يستتبع هذه الصيغة الرياضية* التي ستركِّب نوعا ما صلات التتابع: أ 4 ـ **ب** 5 ـ ج3 ـ **د**2 ـ **هـ** 1. وهذا يقرِّبنا بعض التقريب من حركة عكسية بانتظام[7].

والآن علينا أن نتوغل بمزيد من التفصيل في تحليل المفارِقات الزمنية. وأستعير من كتاب «**جان سانتوي**» مثالا نموذجيا إلى حد ما. إن الوضع، الذي سيُعثر عليه تحت شتى الأشكال في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، هو وضع المستقبل الذي يصير حاضرا والذي لا يشبه الفكرة التي كانت سائدة عنه في الماضي. يعثر **جان**، بعد عدة سنوات، على الفندق الذي تسكنه **ماري كوسيشيف**، التي أحبها فيما مضى، فيقارن مشاعره في الوقت الحاضر بتلك التي كان يعتقد فيما مضى أنه سيشعر بها اليوم:

> كان ـ وهو يمر أمام الفندق ـ يتذكر أحيانا الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمته سائحاً حتى ذلك المكان. ولكنه كان يتذكرها من غير تلك الكآبة التي كان يعتقد آنذاك أنه سيذوقها ذات يوم لو أحس بأنه صار لا يحبها. ذلك لأن ما كان يُسقط تلك الكآبة مقدما على لامبالاته الآتية، هو حبه. وذلك الحب صار غير موجود[8].

يقوم التحليل الزمني لمثل هذا النص، أولا على تعداد مقاطعه حسب تبدلاتها الموقعية في زمن القصة. ونكشف هنا باختصار تسعة مقاطع موزعة على موقعين زمنيين سنسميهما 2 (**الآن**) و1 (**فيما مضى**)، وذلك بغض النظر هنا عن طابعها الاجتراري («أحيانا»): المقطع أ على الموقع 2 («كان ـ وهو يمر أمام الفندق ـ يتذكر أحيانا»)، **ب** على الموقع 1 («الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمته سائحاً حتى ذلك المكان»)، ج على 2 («لكنه كان يتذكرها من غير»)، **د** على 1

* م.ع. ـ أضفنا **رياضية** ـ تجاوزاً ـ إلى كلمة **صيغة**، حتى نميز بينها وبين **الصيغة** بالمعنى الذي خُصِّص له الفصل الرابع من هذه الدراسة.

(«الكآبة التي كان يعتقد آنذاك»)، هـ على 2 («أنه سيذوقها ذات يوم لو أنه أحس بأنه صار لا يُحبها»)، و على 1 («لأن ما كان يُسقط تلك الكآبة مقدما»)، ز على 2 («على لا مبالاته الآتية»)، ح على 1 («هو حبه»)، ط على 2 (« وذلك الحب صار غير موجود»). ومن ثم فالصيغة الرياضية للمواقع الزمنية هنا هي:

أ2 – ب1 – ج2 – د1 – هـ2 – و1 – ز2 – ح1 – ط2،

أي تعرُّج تام. ونلاحظ عَرَضا أن صعوبة هذا النص عند القراءة الأولى تتأتى من الكيفية – المنظمة ظاهريا – التي يحذف بها **بروست** هنا الصوى الزمنية الأكثر أولية (**فيما مضى، الآن**)، والتي على القارئ أن يستكملها ذهنيا حتى لا يختلط عليه الأمر. لكن جرد المواقع وحده لا يستنفدُ التحليل الزمني، ولو انحصر في قضايا الترتيب، ولا يسمح بتحديدِ وضع المفارِقات الزمنية، بل لا بد أيضا من تحديد الصِّلات التي تجمع بين المقاطع.

فإذا اعتبرنا المقطع أ منطلقا سرديا، وبالتالي في موقع مستقل، تَحَدَّدَ المقطعُ ب – طبعا – بأنه مقطع **استعادي**؛ وهي استعادة يمكن نعتها بالذاتية، بمعنى أنها تتولاها الشخصيةُ نفسُها التي لا تزيد حكايتها على أن تروي الأفكار الحالية («كان يتذكر...»)؛ ومن ثم فالمقطع ب تابع زمنيا للمقطع أ، لأنه يتحدد بأنه استعادي **بالقياس إلى** المقطع أ. ويباشر المقطع ج عودة بسيطة إلى الموقع الابتدائي، دون تبعية. ويقوم المقطع د مرَّة أخرى بالاستعادة، ولكنها استعادة تتولاها الحكاية مباشرة هذه المرة: فالظاهر أن السارد هو الذي يشير إلى غياب الكآبة، ولو أن البطل يلاحظ هذا الغياب. ويردنا هـ إلى الحاضر، ولكن بكيفية مختلفة تماما عن ج، لأن الحاضر يُنظر إليه هذه المرة انطلاقا من الماضي، و«من وجهة نظر» ذلك الماضي: إنه ليس مجرد عودة إلى الحاضر، بل هو **استشراف** (ذاتي طبعا) للحاضر في الماضي، ومن ثم فالمقطع هـ تابع للمقطع د، كما كان المقطع د تابعا للمقطع ج، بينما كان ج مستقلا كالمقطع أ. ويردنا المقطع و إلى الموقع 1 (الماضي) على مستوى أعلى من الاستشراف هـ – وهو مجردِ عودة مرة أخرى، لكنها عودة إلى 1، أي إلى موقع تابع. والمقطع ز استشراف مرة أخرى، ولكنه استشراف موضوعي هذه المرة، لأن جان الوقت الماضي لم يكن يتوقع أن تكون نهاية حبه الآتية لامُبَالاَة بالضبط، بل كآبة على توقفه عن الحب. والمقطع ح هو – كالمقطع و – مجرَّد عودة إلى 1. وأخيرا فإن المقطع ط (مثل ج) مجرَّد عودة إلى 2، أي إلى المنطلق.

ومن ثم فهذا المقتطف الوجيز يقدم باختصار عينة متنوعة جدا من مختلف العلاقات الزمنية الممكنة: استعادات ذاتية وموضوعية، استشرافات ذاتية وموضوعية، عودات بسيطة إلى كل من هذين الموقعين. وبما أن التمييز بين المفارِقات الزمنية الذاتية والموضوعية ليس ذا طابع زمني، بل يتعلق بمقولات سنتعرَّفها في الفصل الخاص بـ**الصيغة**، فإننا سنجمِّده الآن؛ ومن جهة أخرى، وتجنبا للإيحاءات النفسية المرتبطة باستعمال مصطلحات تثير تلقائيا ظواهر ذاتية، مثل «**استشراف**» أو «**استعادة**»، فإننا سنقصيها في أغلب الأحيان لصالح مصطلحات أكثر حيادا: فندل بمصطلح **استباق** على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذْكَر مقدما، وندل بمصطلح **استرجاع** على كل ذِكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، ونحتفظ بمصطلح **المفارِقة الزمنية** ـ الذي هو مصطلح عام ـ للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين*، والتي سنرى أنها أشكال لا تنحصر تماما في الاستباق والاسترجاع(9).

ويمكِّننا هذا التحليل للصِّلات التركيبية (التبعية والتناسق) بين المقاطع، يمكِّننا الآن من أن نستبدل بصيغتنا الرياضية الأولى التي لم تكن تُبرز إلا المواقع، صيغة رياضية ثانية تُظهر العلاقات والاندماجات:

أ 2 [ب 1] ج 2 [د 1 (هـ 2) و1 (ز2) ح 1] ط 2.

هنا نتبين بوضوحٍ الاختلافَ في الوضع بين المقاطع أ وج وط من جهة، والمقطعين هـ وز من جهة أخرى، والتي تحتل كلها الموقع الزمني نفسه، ولكن ليس على المستوى التراتبي نفسه. ونتبين أيضا أن الصلات الحركية (الاسترجاعات والاستباقات) تتموقع عند انفتاحات المعقوفين أو القوسين، بما أن الانغلاقات تتفق مع عودات بسيطة. ونلاحظ أخيرا أن المقتطف المدروس هنا محكم الإغلاق، بما أن مواقع الانطلاق يُعاد دَمْجها بدقة على كل مستوى: سنرى أن الأمر ليس كذلك دائما. طبعا، إن العلاقات العددية تمكِّن من التمييز بين الاسترجاعات والاستباقات، لكننا نستطيع توضيح تلك الصيغة الرياضية توضيحا أكثر، كهذه مثلا:

* م.ع. ـ الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني للحكاية.

استرجاع   استرجاع

أ2 [ب1] ج2 [د1 (هـ2) و1 (ز2) ح1] ط2

استباق   استباق

لقد كان هذا المقتطف ينطوي على ميزة (تعليمية) واضحة، هي أنه بنية زمنية منحصرة في موقعين. غير أن ذلك وَضْع نادر جدا؛ وقبل أن ننصرف عن المستوى السردي الأصغر، نقتبس من كتاب «**سدوم وعامورة**» نصا أشد تعقيدا (ولو حصرناه – كما سنفعل – في مواقعه الزمنية الأكثر عمومية، مهملين بعض الفروق الدقيقة)، يوضح جيدا الموجودية الزمنية المميزة للحكاية البروستية. نحن بصدد الحفلة الساهرة عند **الأمير ده كَيرمانت**، وقد روى **سوان** لـ**مارسيل** منذ حين اعتناق الأمير للـدريفوسـية*، الذي يرى فيه – بتحيز ساذج – دليلا على الذكاء. وإليكم كيف تتابع حكاية **مارسيل** القول (وأشير بحرف أبجدي إلى بداية كل مقطع متميز):

(أ) كان **سوان** يرى الآن أولئك الذين يشاركونه الرأي أذكياء بلا تمييز، وأعني صديقه القديم **الأمير ده كَيرمانت**، ورفيقي **بلوخ**، (ب) الذي كان قد أبعده حتى الآن، (ج) والذي دعاه للغذاء. (د) وقد استمال **سوان بلوخا** استمالة شديدة لما قال له إن **الأمير ده كَيرمانت** كان دريفوسيا. «علينا أن نطلب منه أن يوقع لوائحنا من أجل **پيكار**؛ فقد يُحدث ذلك التوقيع أثرا عظيما، باسم كاسمه». ولكن **سوان**، الذي يجمع بين يقينه الشديد بصفته إسرائيليا واعتداله اللبق بصفته

* م.ع – **الدريفوسية** *(dreyfusisme)*: نسبة إلى **ألفريد دريفوس** (1859–1935). وهو ضابط يهودي فرنسي كبير بهيئة أركان حرب الجيش الفرنسي؛ قدم للمحاكمة العسكرية عام **1894** بتهمة الخيانة العظمى وتسريب معلومات إلى الأعداء الألمان وحكم عليه بالسجن والنفي. وبعد بضع سنوات اكتشفت السلطات براءته وثارت ثائرة الراديكاليين، واتهموا هيئة الأركان بالتواطؤ لأنها تضم أنصارا لرجال الدين والملك وأعداء للسامية. وعاد **دريفوس** إلى الجيش عام **1906** ونال وسام الشرف. واهتزت الحياة السياسية الفرنسية والحياة الأدبية من الأعماق مع هذه القضية وثارت حملة صحفية ومظاهرات ومصادمات بين المثقفين والاشتراكيين والراديكاليين الفرنسيين من جانب وقادة الجيش والكنيسة من جانب آخر، واتهم الجانب الأول الأخير بالعداء للجمهورية والبحث عن مبرر لإقامة نظام سلطوي مستبد. وظل العداء كامنا خلال الجمهورية الثالثة. تعرف هذه القضية بـ**قضية دريفوس** (1884–1906): بالفرنسية **affaire Dreyfus**؛ وبالإنكليزية **Dreyfus Case**.

رجل مجتمع، (هـ) والذي كان أكثر تعودا لهاتين الصفتين (و) من أن يستطيع التخلص منهما في هذا الوقت المتأخر، رفض السماح لـبلوخ بأن يبعث للـأمير بمنشور يوقعه، ولو بكيفية تبدو كأنها من تلقاء ذاته. وكان **سوان** يكرر قائلا: «لا يمكنه أن يقوم بذلك، لا ينبغي أن نطلب المستحيل. هذا رجل أسطوري قطع آلاف الفراسخ كي يصل إلينا. إنه يمكن أن يفيدنا كثيرا. ولو وقّع لائحتكم، لعرّض نفسه لخطر أهله ببساطة، ولعوقب بسببنا، ولربما ندم على تصريحاته ولما قام بها بعد ذلك». وفوق ذلك، رفض **سوان** التوقيع باسمه الخاص. فقد كان يراه أكثر **عبرانية** من ألا يخلف أثرا سيئا. ثم إذا كان يستحسن كل ما يتصل بالمراجعة، فإنه لم يكن يود الانضمام قطعا إلى الحملة المناهضة للروح العسكرية. فقد كان يحمل، (ز) وهو ما لم يكن قد فعله حتى الآن، الوسام (ح) الذي كان قد ناله ككل جندي شاب، في **حرب السبعين**، (ط) وأضاف إلى وصيته ملحقا كي يطالب، (ي) على عكس تدابيره السابقة، (ك) بأن تُرد أمجاد حربية إلى رتبته بصفته **فارسا في فيلق الشرف**. وهي مطالبة جمعت حول كنيسة **كومبري** سرية بأكملها من (ل) أولئك الفرسان الذين كانت **فرانسواز** تبكي مستقبلهم فيما مضى، عندما كانت تفكر (م) في أفق حرب ما. (ن) وباختصار، لقد رفض **سوان** توقيع منشور بلوخ رفضا جعل رفيقي يحكم عليه بأنه فاتر ومُعدىً بالقومية ووطني متزمت، مع أنه كان مشتهرا لدى كثير من الناس بأنه **دريفوســي** ساخط. (س) تركني **سوان** دون أن يصافحني حتى لا يضطر إلى التوديع، إلخ[10].

لقد تبيّنا هنا إذن (ومرة أخرى بكيفية تقريبية جدا، وعلى سبيل الإيضاح فقط) خمسة عشر مقطعا سرديا، تتوزّع على تسعة مواقع زمنية. وإليكم تلك المواقع بترتيبها الزمني: 1. حرب سنة 1870؛ 2. طفولة **مارسيل في كومبري**؛ 3. قبل حفلة **كَيرمانت** الساهرة؛ 4. حفلة **كَيرمانت** الساهرة التي يمكن أن نموقعها في سنة 1898؛ 5. دعوة **بلوخ** (اللاحقة بالضرورة لهذه الحفلة الساهرة، التي يتغيب عنها **بلوخ**)؛ 6. غذاء **سوان ـ بلوخ**؛ 7. تحرير ملحق الوصية، 8. جنازة **سوان**؛ 9. الحرب التي «تفكّر» **فرانسواز** في «أفقـ»ـها، والتي لا تشغل ـ إذا شئنا الدقة التامة ـ أي موقع محدَّد، ما دامت افتراضية فقط، ولكننا نستطيع أن نطابقها مع حرب 1914ـ1918، وذلك حتى نموقعها في الزمن ونبسّط الأمور. ومن ثم ستكون الصيغة الرياضية كالآتي:

أ4 - ب3 - ج5 - د6 - هـ3 - و6 - ز3 - ح1 - ط7 - ي3 - ك8 - ل2 - م9 - ن6 - س4.

وإذا قارنًا البنية الزمنية لهذا المقتطف بالبنية الزمنية للمقتطف السابق، لاحظنا ـ علاوة على العدد الأكبر من المواقع ـ اندماجا تراتبيا أشد تعقيدا، ما دام م مثلا متوقفا على ل، المتوقف على ك، المتوقف على ط، المتوقف على الاستباق الكبير د ـ ن. ومن جهة أخرى، فإن بعض المفارِقات الزمنية، مثل ب و ج، تتجاور دون عودة صريحة إلى الموقع الأساسي: فهما إذن على مستوى التبعية نفسه، وهما متناسقان فيما بينهما ببساطة. وأخيرا، فإن المرور من ج 5 إلى د 6 ليس استباقا حقيقيا، مَا دُمْنَا لن نعود أبدا إلى الموقع 5؛ ومن ثم فهو مجرَّد حذف للزمن المنقضي بين 5 (الدعوة) و 6 (الغذاء)؛ والحذف، أو القفز إلى الأمام دون عودة، ليس مفارِقة زمنية طبعا، بل هو مجرد تسريع للحكاية سندرسه في الفصل الخاص بـالمدة: فهو يؤثر حقا في **الزمن**، ولكن ليس من زاوية **الترتيب**، الذي يهمنا وحده هنا، ومن ثم لن نشير إلى هذا المرور من ج إلى د بمعقوفين، بل سنشير إليه بخط صغير فقط يدل على تتابع محض. فإليكم إذن الصيغة الرياضية التامة:

أ4-[ب3][ج5 - د6 (هـ3) و6 (ز3) (ح1) (ط7 < ي3> < ك8 (ل2 < م9>)>) ن6] س4.

وننصرف الآن عن المستوى السردي الأصغر لنتناول البنية الزمنية لرواية «**بحثا**...» منظورا إليها في تمفصلاتها الكبرى. ومن المسلَّم به ألّا يستطيع تحليلٌ على هذا المستوى أن يأخذ بعين الاعتبار التفاصيل التي تتعلق بصعيد آخر، وأن يصدر بالتالي عن أحد التبسيطات الأكثر تقريبية: فنحن نمُرُّ هنا من البنية الصغرى إلى البنية الكبرى.

يتطرق المقطع الزمني الأول من رواية «**بحثا**...» الذي تُخصَّص له الصفحات السِّت الأولى من الكتاب، يتطرق للحظة يستحيل التأريخ لها بدقة، ولكنها تقع في لحظة متأخرة إلى حد ما من حياة البطل[11]، أي في الفترة التي كان ينام فيها مبكرا ويكابدُ الأرق، فيقضي قسطا كبيرا من لياليه في تذكر ماضيه. ومن ثم فهذا الزمن الأول في الترتيب السردي ليس الأولَ في الترتيب القصصي. فَلْنَسْتَبِق تتمة التحليل، ولنخصص له من الآن الموقع 5 في القصة. ومن ثم: أ 5.

والمقطع الثاني (الجزء 1، من ص. 9 إلى ص. 43*)، هو حكاية السارد ـ الذي تُلهِمه بوضوحٍ ذكرياتُ البطل المصابِ بالأرق (والذي يؤدِّي هنا وظيفة ما

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية: الجزء 1 من ص. 7 إلى ص. 33.

يسميه **مارسيل مولر**[12] : **الذات الوسيطة**) ـ لحادثةٍ محدَّدةٍ جدا ولكنها مهمة جدا من حادثات طفولته في **كومبري**، ألا وهي: المشهد الشهير لما يسميه «مأساة نومـ(ـه)»، والذي في غضونه سينتهي الأمر بأمه، التي منعتها زيارة **سوان** من أن تمنحه قُبلته المسائية المعتادة، إلى أن تذعن ـ وهو «الاستسلام الأوّل» الحاسم ـ لإلحاحاته فتُمضي الليلة بالقرب منه: ب 2.

ويردُّنا المقطع الثالث (الجزء I، ص. 43–44) بإيجاز شديد إلى الموقع 5، الذي هو موقع حالات الأرَق: ج 5. ومن المحتمل أن يقع المقطع الرابع في مكان ما من تلك المرحلة، ما دام يُحدِث تعديلا في مضمون حالات الأرَق[13]: إنها حادثة حلوى المادلين (الجزء I، من ص. 44 إلى ص. 48)، التي يستعيد فيها السارد جانبا كاملا من طفولته («من **كومبري**، كل ما لم يكن مسرح نومي ومأساته») ظل حتى ذلك الحين متواريا (أو محفوظا) في نسيان ظاهر: د 5َ . ومن ثم يليه مقطع خامس، وهو عودة ثانية إلى **كومبري**، ولكنها أرحب من الأولى في سعتها الزمنية، ما دامت تشمل هذه المرة (مع حذوف طبعا) طفولة السارد كلها في **كومبري**. ومن ثم سيكون قسم «**كومبري**» II (الجزء I، من ص. 48 إلى ص. 186*) في نظرنا: هـ 2َ، المتزامن مع ب 2، ولكنه يتجاوزه كثيرا، كما يتجاوز المقطع ج5 المقطع د 5َ، ويتضمنه.

ويعود المقطع السادس (الجزء I، ص.186–187*) إلى الموقع 5 (حالات الأرَق): إنه إذن و5، الذي لايزال يقُوم واسطةً لاسترجاع ذاكري، موقعه أقدم المواقع الزمنية جميعا ما دام سابقا لميلاد البطل: قسم «**حب لسوان**» (الجزء I، من ص. 188 إلى ص. 382*)، وهو المقطع السابع: ز1.

المقطع الثامن، وهو عودة قصيرة جدا (الجزء I، ص. 383*) إلى موقع حالات الأرَق، أي ح 5، الذي يفتتح مرة أخرى استرجاعا، مجهضا هذه المرة ولكن وظيفته الإعلانية أو التأشيرية تبدو جلية للقارئ اليقظ: تذكّر غرفة **مارسيل**

---

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : I، 34–36.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : I، 37–142.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : I، 143.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : I، 144–292.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : I، 293.

بـبالبيك في نصف صفحة (الجزء I، ص. 383* دائما)، وهو المقطع التاسع ط 4، الذي يتناسق معه مباشرة ـ وهذه المرة دون عودة محسوسة إلى محطة حالات الأرق ـ سردُ هواجس سفر البطل إلى **پاريز** (الذي هو أيضا سردٌ استعاديٌّ بالقياس إلى المنطلق)، قبل إقامته في **بالبيك** بعدَّة سنوات؛ ومن ثم سيكون المقطع العاشر هو ي 3: المراهقة الـپاريزية، غراميات مع **جيلبيرت**، معاشرة **السيدة سوان**، ثم ـ بعد حذف ـ إقامة أولى في **بالبيك** وعودة إلى **پاريز** والدخول إلى وسط **گيرمانت**، إلخ.؛ بعدئذ توطَّدت الحركة، وصار السرد ـ في تمفصلاته الكبرى ـ منتظِما ومتقيِّدا بالترتيب الزمني، وذلك بحيث يمكننا، على مستوى تحليلنا هنا، أن نعتبر المقطع ز3 متمادّاً مع تتمة رواية «**بحثا**...» ونهايتها كلها.

ومن ثم فالصيغة الرياضية لهذه البداية هي، حسب أعرافنا السابقة:

أ5[ب2]ج5[د5َ (هـ2َ)]و5[ز1]ح5[ط4][ي3...

هكذا تبتدئ رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» بحركة نَوسانٍ* واسعة انطلاقا من موقع جوهري ـ مهيمن استراتيجيا ـ هو الموقع 5 (حالات الأرق) طبعا، مع متغيِّره 5َ (حلوى المادلين)، وهما موقعا «الذات الوسيطة»، المصابة بالأرق أو المتمتِّعة بمعجزة الذاكرة اللاإرادية، التي توجه ذكرياتُها الحكايةَ كلّها، الأمر الذي يضفي على النقطة 5–5َ وظيفة نوع من المحطة الاضطرارية، أو التوزيع السردي إن صح التعبير: فالمرور من قسم «**كومبري** I» إلى قسم «**كومبري** II»، ومن قسم «**كومبري** II» إلى قسم «**حبّ لسوان**»، ومن قسم «**حبّ لسوان**» إلى قسم «**بالبيك**»، يقتضي الرجوع باستمرار إلى ذلك الموقع، المركزي ولو أنه منحرف المركز (ما دام لاحقا)، والذي لا يرتخي قيده إلا عند المرور من **بالبيك** إلى **پاريز**، مع أن هذا المقطع الأخير (ز 3) تابع هو الآخر (بصفته متناسقاً مع المقطع السابق) لنشاط الذات الوسيطة الذاكري، وبالتالي استرجاعي هو أيضا. والاختلاف ـ الرئيسي طبعا ـ بين هذا الاسترجاع وكل الاسترجاعات السابقة، هو أنه يظل **مفتوحا**، وأن سعته تكاد تلتبس برواية «**بحثا**...» كلها: الأمر الذي يعني من بين ما يعنيه أن هذا

---

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : I، 293.

* م.ع. ـ **النّوسان** : رحلة يقام بها إلى مكانٍ ما ثم يُرجَع إلى نقطة الانطلاق عبر الطريق نفسها عادة.

الاسترجاع سينضم إلى نقطة بثه الذاكرية* ـ المنغمرة ظاهريا في أحد حذوفه ـ ويتجاوزها، من غير أن يشير إلى ذلك ومن غير أن يتبيَّنه فيما يبدو. وسنمحِّص هذه الخاصية فيما بعد. أما الآن، فلنقتصر على تسجيل هذه الحركة التعرجية، هذا التلمس الأولي، وشبه التلقيني والاسترضائي:

5-2-5-5́-2̀-5-1-5-4-3...،

المتضمَّن هو نفسه سلفا ـ ككل ما تبقّى ـ في الخلية الجنينية للصفحات الست الأولى التي تطوف بنا من غرفة إلى غرفة، ومن زمن إلى زمن، ومن **باريز** إلى **كومبري**، ومن **ضونصيير** إلى **بالبيك**، ومن **البندقية** إلى **طانصونڤيل**. ثم إن هذا التطواف مراوحة ثابتة، بالرغم من عوداتها المستمرة، ما دام قسم «**كومبري I**» المنتظم، يليه ـ بفضلها ـ قسم «**كومبري II**» الأرحب، وقسم «**حب لسوان**» الذي هو أقدم ولكنه ذو حركة أحادية الاتجاه، وأخيرا قسم «**اسم بلد: الاسم**»*، الذي انطلاقا منه تضمن الحكاية نهائيا سيرها وتجدُّ وتيرتها.

هذه الافتتاحيات ذات البنية المعقدة، والتي تبدو كأنها تحاكي **صعوبة البداية** المحتومة حتى تتغلب عليها خير ما يكون التغلب، موجودة على ما يبدو في التقاليد الأكثر عراقة وثباتا: فقد سبق أن لاحظنا انطلاق ملحمة «**الإلياذة**» انطلاقا منحرفا، ويجب التذكير هنا بأن عُرْف البداية من الوسط قد أضيف إليه أو رُكِّب عليه ـ خلال العصر الكلاسي كله ـ عُرْفُ الاندماجات السردية (**زيدٌ** يروي أن **عمرواً** يروي أن...) التي لا تزال تشتغل ـ وسنعود إلى هذا فيما بعد ـ في كتاب «**جان سانتوي**»، والتي تمنح السارد مهلة **وضع صوته**. وما يشكل خصوصية استهلال رواية «**بحثا...**»، هو طبعا تكاثر الإلحاحات الذاكرية، وبالتالي **تكاثر البدايات**، التي يمكن كُل واحدة منها (إلا الأخيرة) أن تبدو فيما بعد كأنها ديباجة تمهيدية. فالبداية الأولى (أو البداية المطلقة) هي: «**منذ زمان طويل وأنا أنام في ساعة مبكرة**». والبداية الثانية (أو البداية الظاهرية للسيرة الذاتية) هي، بعد ستٍّ* صفحات: «**في كومبري، كل يوم فور انقضاء الظهيرة...**». والبداية الثالثة (أو

* م.ع. ـ **نقطة بثه الذاكرية أو منطلقه الذاكري**، أي النقطة أو المنطلق الذي تنطلق منه الذاكرة في تذكُّر أحداث الماضي.

* «Le nom d'un pays : le nom».

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : خمس.

دخول التذكر اللاإرادي إلى مسرح الأحداث) هي، بعد أربع وثلاثين* صفحة: **«وهكذا، فخلال زمن طويل، عندما أستيقظ ليلا وأعاود تذكُّر كومبري...»**. والبداية الرابعة (أو الاستئناف بعد حلوى المادلين، وهي البداية الحقيقية للسيرة الذاتية) هي، بعد خمس* صفحات: **«كومبري، من مسافة بعيدة، على بعد عشرة فراسخ من جميع الجهات...»**. والبداية الخامسة هي، بعد أربعين ومائة* صفحة: منذ البدء، حبٌّ لـ**سوان** (وهو نسخة جديدة إن صح التعبير، نمطٌ أصلي لكل الغراميات الـبروستـيّة)، والميلادان المقترنان (والخفيّان) لـ**مارسيل** و**جيلبيرت** (قد يقول **ستندال** هنا: «سنعترف ـ ونحن نحذو حذو كثير من المؤلفين الخطيرين ـ بأننا قد بدأنا قصة بطلنا قبل ميلاده بسنة» ـ أفليس موضع **سوان** من **مارسيل** هو، بعد إجراء التغييرات الضرورية، موضع الملازِم أول **روبير** من **فابريس ضيل ضونكو**؟ ذلك ما أتمناه بحسن نية)[14]. ومن ثم، فالبداية الخامسة هي: **«للانتماء إلى «النواة الصغرى»، إلى «الجماعة الصغرى»، إلى «العشيرة الصغرى»، لآل ڤيردوران...»**. والبداية السادسة هي، بعد خمس وتسعين ومائة* صفحة: **«من بين الغرف التي كنت أتذكر صورتها في أغلب الأحيان في ليالي إصابتي بالأرق....»**، متبوعة مباشرة ببداية سابعة، وبالتالي ـ وكما ينبغي أن تكون ـ البداية الأخيرة، وهي: «لكن لم يكن أي شيء يشبه **بالبيك** الواقعية هذه أقلّ من تلك التي كنت قد حلمت بها غالبا...». وقد انطلقت الحركة هذه المرة، ولن تتوقف بعدئذ.

المدى والسعة

لقد قلت إن تتمة رواية «**بحثا**...» كانت تتبنى في تمفصلاتها الكبرى تنظيما متقيِّداً بالترتيب الزمني؛ لكن هذا الموقف القبلي العامّ لا ينفي وجود عدد كبير من المفارِقات الزمنية التفصيلية، وهي: الاسترجاعات والاستباقات، ولكن أيضا أشكال أخرى أكثر تعقيدا أو دقة، ربما أكثر تمييزا للحكاية الـبروستـيّة، وعلى كل حال أكثر ابتعادا عن التسلسل الزمني «الواقعي» وعن الزمنية السردية الكلاسيكية في الوقت نفسه. وقبل التصدي لتحليل هذه المفارِقات الزمنية، لنوضِّح جيدا أننا لا نهتم هنا إلا

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 26 صفحة.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 4 صفحات.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 107 صفحة.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 149.

بتحليل زمني، محصور مرة أخرى في قضايا **الترتيب** وحدها، بغض النظر الآن عن قضايا **السرعة والتواتر**، وبَلْهَ عن مميِّزات **الصيغة والصوت** التي يمكن أن تؤثر في المفارِقات الزمنية كما يمكنها أن تؤثر في أي نوع آخر من المقاطع السردية. وسنهمل هنا، على الخصوص، تمييزا رئيسيا يعارض بين المفارِقات الزمنية التي تتولّاها الحكاية مباشَرَةً، والتي تظل بالتالي على المستوى السردي نفسه الذي يوجد عليه ما يحيط بها (كالأبيات 7ـ12 من ملحمة «**الإلياذة**»، مثلا، والفصل الثاني من رواية «**سيزار بيروتو**») من جهة، والمفارِقات الزمنية التي تنهض بها إحدى شخصيات الحكاية الأولى، والتي توجد بالتالي على مستوى سردي ثان (كالأناشيد XII-IX من ملحمة «**الأوديسة**» [حكاية **عوليس**]، مثلا، أو السيرة الذاتية لـ**رافائيل ده ڤالنتين** في القسم الثاني من رواية «**الجلد المحبَّب**»*) من جهة أخرى. وبالطبع، سنجد هذه المسألة ـ التي ليست خاصة بالمفارِقات الزمنية مع أنها تتعلق بها تعلّقاً رئيسيّاً ـ، سنجدها ثانية في الفصل المكرَّس لـ**لصوت السردي**.

يمكن المفارِقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة «الحاضرة» (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارِقة الزمنية): سنسمي هذه المسافة الزمنية **مدى** المفارِقة الزمنية. ويمكن المفارِقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا ـ وهذا ما نسميه **سعتــها**. وهكذا فعندما يذكر **هوميروس**، في النشيد XIX من ملحمة «**الأوديسة**»، الظروف التي كان قد أصيب فيها **عوليس**، وهو بعدُ فتىً، بالجُرْح الذي لا يزال يحمل أثره في اللحظة التي تستعد فيها **أوريكليا** لغسل قدميه، فإنه يكون لهذا الاسترجاع (الذي يشغل الأبيات 394ـ466) مدىً من عدة عقود وسعةٌ من بضعة أيام. ويبدو أن وضع المفارِقات الزمنية، المحدد هكذا، ليس إلا مسألة كثرة أو قلة، قضيةَ قياس خاص بكل مناسبة على حدة، عمل مُوَقّتٍ لا أهمية نظرية له. غير أنه من الممكن (ومن المفيد، في رأيي) توزيع مميِّزات المدى والسعة ـ بكيفية عارضة ـ بالقياس إلى بعض اللحظات الملائمة من الحكاية. وينطبق هذا التوزيع (بكيفية مماثلة إلى حد كبير) على الفئتين الكبريين من المفارِقات الزمنية؛ ولكن، تيسيرا للعرض وتفاديا لخطر الإفراط في التجريد، سنتناول أولا الاسترجاعات وحدها، على أن نوسّع الإجراء فيما بعد .

---

* *La peau de chagrin.*

الاسترجاعات

يُشكِّل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها ـ التي ينضاف إليها ـ، حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي الذي صادفناه منذ التحليل، الذي جربناه آنفا، لمقتطف قصير جدا من كتاب «**جان سانتوي**». ونطلق، من الآن، تسمية «الحكاية الأولى» على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدَّد مفارِقة زمنية بصفتها كذلك. وبالطبع، يمكن الاندماجاتِ أن تكون أشد تعقيدا ـ كما سبق أن تحققنا من ذلك ـ ؛ وبذلك يُمكن مفارِقة زمنية مًّا أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارِقة زمنية أخرى تحملها؛ وفي الأعم، يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارِقة زمنية ما.

إن حكاية جرح **عوَليس** تتناول حادثة أسبق طبعا من المنطلق الزمني للـ«ـحكاية الأولى» في ملحمة «**الأوديسة**»، مع أننا ـ طبقا لهذا المبدإ ـ نشمل في هذا المفهوم (مفهوم «الحكاية الأولى») الحكاية الاستعادية لـ**عوليس** عند **الفياسين**، التي ترقى حتى سقوط **طروادة**. ومن ثم يمكننا أن ننعت بـ**الخارجي** ذلك الاسترجاع الذي تظل سعتُه كلها خارج. سعة الحكاية الأولى. سنقول ذلك ـ مثلا ـ عن الفصل الثاني من رواية «**سيزار بيروتو**» الذي تسبق قصَّته، كما يبيِّن العنوان بوضوح («أسلاف سيزار بيروتو»*)، المأساة التي يستهلها المشهد الليلي من الفصل الأول. وبالعكس، سننعت بالاسترجاع **الداخلي** الفصل السادس من رواية «**مدام بوفاري**»*، المخصص لسنوات ترهُّب **إيمًّا**، اللاحقةِ طبعا لولوج **شارل** الثانوية، الذي هو منطلق الرواية، أو أيضا بداية حكاية «**آلام المخترع**»*، التي تصلح لإطلاع القارئ، بعد حكاية مغامرات **لوسيان ده رُبمبري** الـ**پاريزية**، على ما كانت عليه حياة **داڤيد صيشار** آنذاك في **أنكَوليم**[15]. ويمكن أيضا أن نتصور، ونصادف أحيانا، استرجاعات **مختلطة**، تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها : ذلك هو شأن قصة **دي كَريو** في رواية «**مانون ليسكو**»*، التي ترقى إلى

---

* «Les antécédents de César Birotteau».
* *Madame Bovary*.
* «Souffrances de l'inventeur».
* *Manon Lescaut*.

عدة سنوات قبل اللقاء الأول مع **الرجل الوجيه**، وتتلاحق حتى لحظة اللقاء الثاني، التي هي لحظة السرد أيضا.

ليس هذا التمييز تافها كما قد يبدو لأول وهلة. فالاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية (أو الجزء الداخلي من الاسترجاعات المختلطة) تخضع فعلا للتحليل السردي بكيفية مختلفة تماما، وذلك على الأقل في نقطة تبدو لي جوهرية. فالاسترجاعات الخارجية ـ لمجرد أنها خارجية ـ لا توشك في أيِّ لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه «السابقة» أو تلك. وهذه طبعا حالة بعض الأمثلة المذكورة آنفا، وهي أيضا ـ وبكيفية نموذجية كذلك ـ حالة قسم «**حب لسوان**» في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**». وليس ذلك حال الاسترجاعات الداخلية، التي حقلها الزمني متضمَّن في الحقل الزمني للحكاية الأولى، والتي تنطوي ـ نتيجة لذلك ـ على خطر واضح هو خطر الحشو أو التضارب. ومن ثم لا بد لنا من تناول مشاكل التداخل هذه عن كثب.

باديئ ذي بدء، سنقصي من دعوانا الاسترجاعات الداخلية التي أقترح تسميتها **غيرية القصة**[16]، أي الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا (وبالتالي مضمونا قصصيا) مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها): إنها تتناول ـ بكيفية كلاسيَّة جدا ـ إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السَّارِد إضاءة «سوابقـ»ـها، كما فعل **كوستاف فلوبير** في شأن **إيمَّا** في الفصل المذكور آنفا؛ وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريبِ العهد، كما هو شأن **داڤيد** في بداية حكاية «**آلام المخترع**». ولعل هاتين هما وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية، ومن البدهي ألا يستتبع التوافق الزمني هنا تداخلا سرديا حقيقيا: هكذا الأمر، مثلا، عندما يُطلعنا استطراد استعادي من بضع صفحات، عند دخول **الأمير ده فافنهايم** إلى صالون **ڤيلپّاريزيس**، على أسباب هذا الحضور، أي على طوارئ ترشيح **الأمير** لـ**أكاديمية العلوم الأخلاقية**[17]؛ أو عندما يلتقي **سوان** بـ**جيلبيرت سوان** التي صارت **الآنسة ده فورشڤيل**، فتُوضَّح له أسباب هذا التغيير في الاسم[18]. هكذا يأتي زفاف **سوان** وزفاف كل من **سان ـ لو** و«**كامبرمير الصغير**» وموت **بيركوط**[19] لتلتحق بعد فوات الأوان بالخط الرئيسي للقصة ـ الذي هو سيرة **مارسيل** الذاتية ـ، دون أن تقلق امتياز الحكاية الأولى على الإطلاق.

وتختلف الاسترجاعات الداخلية **مِثْليَّة القصة**، أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، تختلف عن ذلك اختلافا شديداً. وهنا يكون خطر التداخل واضحا، بل محتوما في الظاهر. والواقع أن علينا أن نميز هنا أيضاً بين فئتين.

الأولى، التي أسمِّيها استرجاعات **تكميلية**، أو «إحالات»، تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدَّ، بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية (وهكذا تتنظَّم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلا أو كثيرا، وفقا لمنطق سردي مستقل جزئيا عن مُضِيِّ الزمن). ويمكن هذه الفجوات السابقة أن تكون حذوفا مطلقة، أي نقائص في الاستمرار الزمني. هكذا تأتي إقامة **مارسيل** في **باريز** سنة 1914، التي تُروى بمناسبة إقامة أخرى تمت سنة 1916، لتعوِّض جزئيا عن حذف عدة «سنوات طويلة» قضاها البطل في إحدى المصحات[20]؛ ويفتح لقاء **السيدة ذات اللباس الوردي** في شقة **الخال أدولف**[21]، يفتح، وسط حكاية **كومبري**، بابا على الوجه الـبـاريزي لطفولة **مارسيل**، وهو وجه محجوب كُلِّيا، ما عدا هذا الاستثناء، حتى المقطع الثالث من قسم «**سوان**». ولا شك في أن فجوات زمنية من هذا النوع هي التي يجب (افتراضيا) أن نجعل فيها بعض أحداث حياة **مارسيل** التي لم نعرفها إلا من خلال تلميحات استعادية وجيزة هي: سفرُه إلى **ألمانيا** مع جدته السابق لسفرِه الأول إلى **بالبيك**، أو إقامته في **جبال الألب** السابقة لحادثة **ضونصيير**، أو سفره إلى **هولندا** السابق لحفلة عشاء **كَيرمانت**، أو أيضا سنوات الخدمة العسكرية التي يتم ذكرها في عبارة معترِضة أثناء نزهته الأخيرة مع **شارلوس**[22]، والتي تصعب مَوْقَعَتُها إلى حد كبير، نظرا لمدة الخدمة العسكرية في تلك الفترة .

ولكن هناك نوعا آخر من الفجوات، التي لها طابع زمني أقلِ صرامة، والتي لا تقوم على إلغاء مقطع تزمُّني، بل على إسقاط أحد العناصر المشكِّلة للوضع، في مرحلة تشملها الحكاية مبدئيا، وذلك، مثلا، كأن يروي السَّارد طفولته وهو يحجب، حجبا منظِّما، وجود أحد أفراد أسرته (وهو ما قد يكون عليه موقف **پروست** من أخيه **روبير**، لو اعتبرنا رواية «**بحثا...**» سيرة ذاتية حقيقية). هنا، لا تقفز الحكاية فوق لحظة زمنية، كما في الحذف، بل تمرُّ بجانب معطى من المعطيات. وهذا النوع من الحذف الجانبي سنسميه *paralipse* [**نقصاناً**][23]، وذلك طبقا للاشتقاق ودون كثير

من التشويه للاستعمال البلاغي. وبالطبع، فإن النقصان، كالحذف الزمني، يتلاءم جيدا مع سَدِّ ـ الفراغ الاستعادي. وهكذا فإن موت **سوان**، أو بعبارة أدق أثره على **مارسيل** (لأن هذا الموت قد يمكن اعتباره في حد ذاته خارج سيرة البطل الذاتية، وبالتالي غيري القصة هنا) لم يُرْوَ في حينه؛ ومع ذلك لا يمكن أي حذف زمني أن يجد مكانه، مبدئيا، بين آخر ظهور لـ**سوان** (في حفلة **كَيرمانت** الساهرة) ويوم حفلة **شارلوس ـ فَيردوران** الموسيقية الذي يندرج فيه الخبر الاستعادي لموته(24)؛ ومن ثم لابد من افتراض أن هذا الحدث المهم جدا في حياة **مارسيل** العاطفية («كان موتُ **سوان** قد هاجني آنذاك») كان قد أُسقط جانبيا، على شكل نقصان. وهناك مثال أكثر وضوحا هو: أن نهاية ولع **مارسيل** بالـ**دوقة ده كَيرمانت**، بفضل تدخل أمه الشبيه بمعجزة، تشكل موضوع حكاية استعادية دون تحديد دقيق للتاريخ («ذات يوم...»)(25)؛ لكن بما أن الأمر يتعلق بجدته المريضة في هذا المشهد، فإنه لا بد لنا من وضعها طبعا قبل الفصل الثاني من قسم «**كَيرمانت** II» (الجزء I، ص. 345*)؛ ولكن أيضا، بعد الصفحة 204*، طبعا، حيث نتبين أن **أوريان** لما تتوقّفْ «عن الاهتمام» به. ومع ذلك، لا يوجد هنا أي حذف زمني يمكن الكشف عنه؛ ومن ثم فقد أهمل **مارسيل** أن ينقل إلينا هذا الجانب في حينه، مع أنه جانب أساسي من حياته الداخلية. لكن الحالة الأكثر لفتا للنظر ـ ولو أن النقاد لا يُبرزونها إلا نادرا، وذلك ربما لأنهم يرفضون حملها على محمل الجد ـ هي حالة **ابنة العمة الصغيرة** تلك الغامضة التي نعلم عنها، في اللحظة التي يعطي فيها **مارسيل** أريكة العمة **ليوني** لقوّادة، أنها عرف معها، فوق تلك الأريكة نفسها، «ملذّات الحب لأول مرة»(26)؛ وهذا لا يحدُث في أي موضع آخر غير **كومبري**، وفي تاريخ قديم جدا، ما دام من الواضح جدا أن مشهد «التلقين»(27) قد وقع «ساعة كانت عمتي **ليوني** قد استيقظت»، وما دمنا نعلم ـ فضلا عن ذلك ـ أن **ليوني** لم تعد تفارق غرفتها في السنوات الأخيرة(28). لنهمل القيمة الموضوعاتية المحتملة لهذا التصريح المتأخر، ولنسلّم أيضا بأن إسقاط هذا الحدث من حكاية **كومبري** حذف زمني خالص، وذلك لأنّ إسقاط **الشخصية** من لائحة الأسرة لا يمكن أن يتحدد إلا بأنه **نقصان**، ولعل قيمته الرقابية أشد قوّة. ومن ثم فإن ابنة العمة هذه المستلقية على الأريكة ستكون في نظرنا ـ ولكل عُمر ملذاته ـ استرجاعا على نقصان .

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : I، 965.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 861–862.

لقد تناولنا حتى الآن موضعة الاسترجاعات (موضعة آستعادية) وكأن الأمر يتعلق دوما بحدث وحيد يجب وضعه في نقطة واحدة من القصة الماضية أو من الحكاية السابقة عند الاقتضاء. والواقع أنه يمكن بعض الاستعادات، وإن كانت مخصصة لأحداث مفردة، أن تحيل إلى حذوف تردُّديَّة[29]، أي الحذوف التي لا تقوم على جزء واحد من الزمن المنقضي، بل تقوم على عدة أجزاء تُعتبر متشابهة وتكرارية نوعا ما: هكذا يمكن الالتقاء بـ**السيدة ذات اللباس الوردي** أن يحيلنا إلى أي يوم من أيام شهور الشتاء التي كان يعيش فيها **مارسيل** وأقاربه في **باريز**، في أي سنة سابقة للخصام مع **الخال أدولف**: فهو حدث مُفْرَدٌ بلا شك، ولكن موضعته ـ في نظرنا ـ هي من طراز الصنف أو الفئة (فصل شتاء ما)، وليست من طراز الفرد (فصل شتاء بعينه). بل هكذا الأمر عندما يكون الحدث المروي بالاسترجاع ذا طابع تردُّدي في ذاته. هكذا ينتهي يوم الظهور الأول للـ«عصابة الصغيرة»، في كتاب «**الفتيات المزدهرات**»، بحفلة عشاء في **ريڤبيل** ليس هو الأول؛ وحفلة العشاء هذه هي ـ عند السارد ـ مناسبة للالتفات بفكره إلى السلسلة السابقة التفاتا يُحرَّر في جوهره بصيغة الماضي الناقص التكراري، ويروي عن كل حفلات العشاء السابقة دفعة واحدة[30]؛ ومن الواضح أن الحذف الذي تعوِّض عنه هذه الاستعادة لا يمكنه أن يكون هو نفسه إلا تردّديًا. وبالمثل، فالاسترجاع الذي يختم كتاب «**الفتيات المزدهرات**»، وهو آخر نظرة على **بالبيك** بعد العودة إلى **باريز**[31]، يتناول بكيفية تركيبية سلسلة القيلولات كلها التي كان على **مارسيل** ـ خلال إقامته كلها، وبأمر من الطبيب ـ أن يقوم بها كل صباح حتى منتصف النهار، بينما كانت صديقاته الفتيات يتنزهن على السد المشمس وبينما كان التناغم الصباحي يشع تحت نوافذه: هنا أيضا يأتي استرجاع تردُّدي ليعوِّض عن حذف تردُّدي ـ بما أنه يتيح بذلك لهذا القسم من رواية «**بحثا...**» أن ينتهي بالوقفة المجيدة ـ أو الوقفة الذهبية ـ لشمس صيفية صافية، وليس برتابةِ عودةٍ حزينة إلى البيت.

ومع النمط الثاني من الاسترجاعات (الداخلية) مِثْليّة القصة، والتي سنسميها بدقةٍ استرجاعات **تكرارية**، أو «تذكيرات»، لن نفلت بعد من الحشو، لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهاراً، وأحيانا صراحة. وبالطبع، لا يمكن هذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلُغ أبعادا نصية واسعة جدا إلا نادرا؛ بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص، أي ما يسميه **ليمّرت** ***Rückgriffe***، أو

«عودات إلى الوراء»[32]. لكن أهميتها في اقتصاد الحكاية، ولاسيما عند **بروست**، تعوِّض إلى حد كبير عن ضَعف اتساعها السردي.

ولابد طبعا من أن ندرج ضمن هذه التذكيرات تلك التأبهات الثلاثة المعزوة إلى الذاكرة اللاإرادية في أثناء حفلة **كَيرمانت** النهارية، والتي تحيل كلها (على عكس تأبُّه حلوى المادلين) إلى لحظة سابقة في الحكاية، وهي: الإقامة في **البندقية**، وتوقف القطار أمام صف من الأشجار، والحفلة النهارية الأولى أمام البحر في **بالبيك**[33]. وهذه تذكيرات في حالتها الخالصة، مختارة أو مُخْتَلَقَةٌ عمدا بسبب طابعها العرضي والمبتذل، ولكنها في الوقت نفسه توحي بمقارنة للحاضر بالماضي ـ وهي مقارنة مسلِّية هذه المرة، مادامت لحظة التأبه مَرِحة دائما، ولو أنها تبتعث ماضيا مؤلما في حد ذاته:

> أدركت أن ما كان يبدو لي الآن غاية في الإمتاع كان هو صف الأشجار نفسه الذي كنت قد رأيت أن ملاحظته ووصفه يبعثان على الملل[34].

ومرة أخرى، فإن مقارنة بين وضعين متشابهين ومتباينين في آن واحد هي التي تحفِّز غالبا تذكيرات لا تلعب فيها الذاكرة اللاإرادية أي دور: هكذا الأمر عندما تذكَّر أقوال **الدوق ده كَيرمانت** في **الأميرة ده پارم** («إنها تراك فتّانا»)، عندما تذكَّر البطل ـ وتتيح للسارد فرصة تذكيرنا ـ بأقوال **السيدة ده ڤيلپاريزيس**، المماثلة، في «سموّ أميرة» أخرى، هي **الأميرة ده لوكسمبورك**[35]. ويقع التركيز هنا على التماثل؛ وبالعكس، يقع التركيز على التعارض عندما يقدِّم **سان ـ لو** مشيرته **راحيل** لـ**مارسيل** الذي يتعرف فيها لساعته العاهرة الصغيرة فيما مضى:

> تلك التي كانت تقول للقوادة، منذ بضع سنوات، (...): «غدا مساء، إذن، إذا احتجت إلي لأجل شخص ما، فأرسلي في طلبي»[36].

وهي، بالفعل، جملة تكاد تكرِّر نصيا تلك الجملة التي كانت تَفُوهُ بها «**راحيل** عندما كانت **دو سينيور**» في كتاب «**الفتيات المزدهرات**» :

> اتفقنا إذن، أنا متحللة غدا من كل التزام، فإذا جاءك أحد فلا تنسي أن تبعثي في طلبي،[37]

بما أن متغيِّر كتاب «**كَيرمانت**...» يكاد يكون متوقَّعاً سلفاً في هذه العبارات:

> كانت إنما تغير صيغة جملتها وهي تقول: «إذا ما احتجت إلي» أو «إذا احتجت إلى أحد ما».

والتذكير في هذه الحالة ذو دقةٍ هاجسةٍ بوضوح، ويربط ربطا مباشرا بين المقطعين ــ الأمر الذي يستتبع دسَّ الفقرة التي تتناول سلوك **راحيل** الماضي في المقطع الثاني، وهي فقرة تبدو كأنها مقتلعة من نص المقطع الأول. وذلك مثال مدهش على الهجرة السردية أو ــ إن شئنا ــ على الانبثاث السردي .

وهناك أيضا مقارنة، في كتاب «**السجينة**»*، بين التخاذل الذي ينم عنه **مارسيل** حاليا أمام **ألبيرتين**، والشجاعة التي كان قد تحلى بها فيما مضى أمام **جيلبيرت**، عندما كان لديه «قدرٌ كافٍ من القوة لهجرانها»(38): إن هذا النقد الذاتي يضفي استعاديا على الحادثة الماضية معنى لم تكن قد اكتسبته في حينها. فوظيفة التذكيرات الأكثرُ ثباتا، في رواية «**بحثا...**»، هي ــ بالفعل ــ أن تأتي لتعدِّل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أول وتعوضه بتأويل جديد .

إن الصيغة الأولى يُعيِّنها السارد نفسه بكيفية دقيقة جدا، عندما يكتب عن حادث السرنجات° قائلا:

> في هذه اللحظة بالذات لم أكن أتبين في ذلك أي شيء غير ما هو طبيعي جدا، أو ما هو غامض على الأكثر، أو ما هو **غير دال** على كل حال(39) .

وأيضا:

> حادث فاتتني تماما **دلالتـه** القاسية، ولم أفهمها إلا بعد ذلك بزمن طويل.

وتلك الدلالة ستقدمها **أندريه** بعد وفاة **ألبيرتين**(40)، وهذه الحالة من التأويل المؤجل تقوم لنا مثالا تاما تقريبا على الحكاية المزدوجة، وذلك أولا من وجهة نظر **مارسيل** (الساذجة)، ثم من وجهة نظر **أندريه وألبيرتين** (المتنوِّرة)، حيث يبدد المفتاح ــ المسلَّم أخيرا ــ كل نوع من «اللبس». وبكثير من التوسُّع، فإن الالتقاء المتأخر بـ**الآنسة ده سان ـ لو**(41)، بنت **جيلبيرت وروبير**، سيكون فرصة سانحة لـ**مارسيل** من أجل «استئناف» عام لحادثات وجوده الرئيسية، وهي حادثات كانت

---

* *La prisonnière.*

° م.ع. ــ **السرنجة** (Seringa) : جنس نباتات برية وتزيينية.

حتى ذلك الحين ضائعة في عدم الدلالة بسبب تشتتها، وصارت الآن مجمَّعة فجأة، وأصبحت دالة بأن وُصِل بينها كلِّها، لأنها الآن مرتبطة كلها بوجود هذه الطفلة التي كان اسمُها بالولادة **سوان** و**كَيرمانت**، والتي هي حفيدة **السيدة ذات اللباس الوردي**، وابنة أخت **شارلوس**، والمذكِّرة بـ«جهتي» **كومبري** في آن واحد، ولكن أيضا بـ**باليبك** و**الشانزيليزيه** و**لاغاسبولييغ** و**أوريان** و**لوگرنداان** و**موريل** و**جوبيان**...: إنها صُدفة، احتمال، اعتباطية ملغاة بغتة، سيرة حياته «المأسورة» فجأة في شبكة بنيوية وتماسك معنوي.

وبالطبع، إن مبدأ الدلالة المؤجلة أو المعلَّقة هذا[42] مناسب تماما في آلية **اللغز**، التي حللها **رولان بارط** في كتابه «**س/ز**»*، والتي يستخدمها عملٌ أدبي متكلِّف كرواية «**بحثا**...»، استخداما ربما يدهش الذين يَضَعُونَ هذه الرواية في الطرف النقيض للرواية الشعبية ــ ولا شك في أن ذلك صحيح عن دلالتها وقيمتها الجمالية، لكنه ليس صحيحا دائما عن طرائقها. ففي رواية «**بحثا**...» توجد «كانت **ميلادي**»، وإن لم يكن ذلك إلا في شكل فكاهي لعبارة «كان رفيقي **بلوخ**» التي ترد في كتاب «**الفتيات**...»، عندما يَخرج مُناهِض السامية الراعد من خيمته[43]. وسينتظر القارئ أكثر من ألف صفحة قبل أن يتعرَّف هُوِيَّةَ **السيدة ذات اللباس الوردي**، في الوقت نفسه الذي يتعرَّفها فيه البطل، إن لم يكن قد حزرها سلفا من تلقاء ذاته[44]. ويتلقى **مارسيل**، بعد نشر مقاله في جريدة «**الفيگارو**»*، رسالة تهنئة موقَّعة باسم **سانيلون**، مكتوبة بأسلوب شعبي لطيف: «لقد تأسفت لعدم تمكُّني من اكتشاف من كان قد كتب إلي»، وسيعلم، وسنعلم معه، فيما بعد أن كاتب الرسالة هو **تيودور**، الطفل البقال سابقا وصبي المذبح في **كومبري**[45]. ولما دخل **مارسيل** خزانة **الدوق ده كَيرمانت**، تجاوز بورجوازيا ريفيا قصيرا خجولا رثَّ الملبس: كان **الدوق پوپون**![46] وتمهد امرأة طويلة القامة لعقد صداقة معه في الشارع: ستكون **السيدة دورڤيلييه**![47] وفي قطار **لاغاسپولييغ** الصغير، تقرأ سيدة سوقية ضخمة الجُثَّة لها وجه قوادة، تقرأ «**مجلة العالَمَين**»*: ستكون **الأميرة شرباطوف**![48] وبعد وفاة **ألبيرتين** بقليل، يلمح فتاة شقراء في **بوا**، ثم في الشارع، فتنظر إليه نظرة تلهب مشاعره، وعند لقائها مرة أخرى في صالون **كَيرمانت**،

* *S/Z.*
* *Le Figaro.*
* *Revue des deux mondes.*

ستكون **جيلبيرت**![49] وهذه الطريقة هي من التواتر، ومن تشكيل السياق والمعيار بوضوح، بحيث يمكن اللعب أحيانا ـ على سبيل التقابل أو الابتعاد ـ بغيابها الاستثنائي أو درجتها الصفر: ففي قطار **لاغاسپولييغ** الصغير فتاة بهيّة الطلعة، سوداء العينين، مغنولية البشرة، وقحة التصرفات، سريعة الصوت، غضة، ضحوك:

«كم أود أن ألقاها ثانية» هتفتُ. ـ «سكِّن رَوْعَكَ، فالناس يتلاقون دوما من جديد»، أجابت **ألبيرتين**. في هذه الحالة الخاصة، كانت مخطئة؛ فأنا لم ألف الفتاة الحسناء ذات السيجارة، ولا تعرَّفتها، من جديد قط[50].

لكن لا شك في أن الاستعمال الأكثر نموذجية للتذكير هو عند **پروست** ذلك الاستعمال الذي يؤوَّل فيه حَدَثٌ تأويلا ثانيا (ليس بالضرورة أفضل)، بعد أن يكون قد أُوِّل سلفا تأويلا أوّل وقت حُدُوثه. وهذه الطريقة هي بالطبع من أنجع الوسائل لترويج المعنى في الروّاية، ولذلك القلب الأبدي «للشيء إلى ضده» الذي يميز الإطّلاع الـپروستـي على الحقيقة. هكذا يلتقي **سان ـ لو** بـ**مارسيل**، في شارع من شوارع **ضونصيير**، فلا يتعرَّفه في الظاهر، ويحيِّيه ببرودة وكأنه عسكري؛ ولكننا سنعلم فيما بعد أنه كان قد تعرَّفه، غير أنه لم يكن يودُّ التوقف[51]. وتُلِحُّ الجدة، في **بالبيك**، بتفاهة مغضبة، على أن يلتقط لها **سان ـ لو** صورة بقبَّعتها الجميلة: لقد كانت تعلم أنها ميؤوس من شفائها، وكانت تود أن تخلف لحفيدها تذكارا لا يظهر فيه توعُّكها[52]. وكانت صديقة **الآنسة ڤانتوي**، المجدِّفة بـ**مونجوڤان**، تكرِّس نفسها بورع، في الفترة نفسها، لإعادة تشكيل مسوَّدات العزف السباعي العويصة، نوطة فنوطة، إلخ[53]. ونعرف السلسلة الطويلة من الإفشاءات والاعترافات التي يتم من خلالها تفكيكُ الصورة الاستعادية أو التالية لوفاة **أوديت** أو **جيلبيرت** أو **ألبيرتين** أو **سان ـ لو** وإعادةُ تأليفها: هكذا، كان الشاب الذي يرافق **جيلبيرت** ذات مساء إلى **الشانزيليزيه**، «كانت **ليا** متنكرة في زي رجل»[54]؛ ومنذ يوم النزهةِ في الضاحية والصفعةِ الموجَّهة للصحفي، لم تعُد **راحيل** في نظر **سان ـ لو** سوى «واقٍ»؛ ومنذ **بالبيك**، كان يختلي مع صبي المصعد في **الفندق الكبير**[55]؛ وفي مساء القتلايا*، كانت **أوديت** خارجة من بيت **فورشڤيل**[56]؛ وهناك سلسلة التصويبات المتأخرة كلها بصدد علاقات **ألبيرتين** بـ**أندريه** و**موريل** ومختلف فتيات **بالبيك** وغيرها[57]، ولكن بالمقابل، وبتهكم أشد قسوة، كانت العلاقة الآثمة بين **ألبيرتين**

* م.ع. ـ **القتلايا** : سحلبية كبيرة الزَّهر عَطِرة.

وصديقة **الآنسة ڤانتوي**، التي جمَّد اعترافها اللاإرادي هوى **مارسيل**، كانت اختلاقا محضا: «ظننت بغباوة أنني سأصير مهمة في نظرك وأنا أختلق أنني كنتُ قد عرفت كثيرا أولئك الفتيات»[58] ـ وقد تحقق الهدف، ولكن بطريق أخرى (هي الغيرة، وليس التنفُّج الفني)، وبالنتيجة التي نعرفها.

وبدهي أن هذه الإفشاءات لأسرار العادات الجنسية الخاصة بالصديق أو المرأة المحبوبة إفشاءات رئيسية. وقد يستهويني أن أحكم على سلسلةِ إعادةِ تأويلاتٍ ستكون الإقامة المتأخرة في **طانصونڤيل** مُناسبَةً لها و**جيلبيرت ده سان ـ لو** وسيطها اللاإرادي، قد يستهويني أن أحكم عليها بأنها رئيسية جدا (أو بأنها «رئيسية نادرة» بلغة **پروست**)، لأنها تمس أسس رؤية البطل للعالم *(Weltanschauung)* ذاتها (كون **كومبري**، التعارض بين الجهتين، «الطبقات العميقة لأرضي الذِّهنية»)[59]. وقد سبق لي أن حاولت في موضع آخر[60] أن أبرز الأهمية التي تكتسيها، على أصعدة شتى، تلك الـ«ـمراجعة»، التي هي التفنيد، والتي أخضعت لها **جيلبيرت** نسق **مارسيل** الفكري وهي تكشف له أن **لاڤيڤون**، التي كان يتصورها «شيئا غير أرضي كـ**مدخل الجحيم**»، لم تكن «إلا نوعا من حوض الغسيل المربَّع الذي كانت تعلوه فقاعات»، وأيضا أن **كَيرمانت** و**ميزيكَليز** ليسا بعيدين ولا «متنافرين» إلى الحد الذي كان قد ظنه، ما دام المرء يستطيع في نزهة واحدة «أن يذهب إلى **كَيرمانت** من طريق **ميزيكَليز**». أما المظهر الآخر لتلك «الإفشاءات الجديدة للكينونة»، فهو ذلك الخبر المذهل القائل إن **جيلبيرت** كانت مغرمة به أيام طريق **طانصونڤيل** شديدة الانحدار وشجرات الزعرور المزهرة، وإن تلك الإيماءة الوقحة التي كانت قد وجهتها إليه آنذاك كانت في الواقع تمهيدا غرامياً صريحا أكثر مما ينبغي[61]. وقد فهم **مارسيل** عندئذ أنه لم يكن قد فهم شيئا بعد، و«أن **جيلبيرت** الحقيقية، و**ألبيرتين** الحقيقية، ربما كانتا تينك اللتين قد وهبتا نفسهما في نظرتهما، إحداهما أمام سياج الشوك الوردي، والأخرى على الشاطئ»، وأنه كان بذلك قد «أخطأ» هما منذ تلك اللحظة الأولى، لعدم فهمه أو لإفراطه في التروِّي .

ومع إيماءة **جيلبيرت** المتجاهَلة، فإن جغرافية **كومبري** العميقة كلها هي التي يُعاد تأليفها مرة أخرى: فقد اتضح أن **جيلبيرت** ودت لو تصحب معها **مارسيل** (وبعض الأولاد الشَّغِبين الآخرين من الضواحي، الذين من بينهم **تيودور** وأخته ـ وصيفة **البارونة پوتبوس** في المستقبل، ورمز الإغراء الجنسي بالذات) إلى أنقاض برج

روصينڤيل لو ـ پان الرئيسي: هذا البرج الرئيسي القضيبي ذاته، «المُؤْتَمَن» العمودي ـ في **الأفق** ـ على «أسرار» استمناءات **مارسيل** في الحجرة المستقلة التي يفوح منها شذى السوسن، وعلى «أسرار» هيجاناته الشاردة في ريف **ميزيگليز**[62]. ولكنه لم يكن يظن آنذاك أن البرج الرئيسي كان أكثر من ذلك: فهو الموضع الواقعي ـ المُتاح، سهلُ البلوغ، المهمَل، «القريب مني جدا في الواقع»[63] ـ للملاذ الممنوعة. فـ**روصينڤيل**، وبالكناية **جهة ميزيگليز** كلها[64]، هما سلفا **حاضرتا السهل**، «الأرض الموعودة (و) الملعونة»[65]. وهي «**روصينڤيل**، التي لم أنفذ إلى أسوارها قط»: فيا للفرصة المفوَّتة، ويا للحسرة ! أم ياللإنكار؟ أجل، إن جغـرافيـة **كومبري**، البريئة في الظاهر غاية البراءة، هي ـ كما يقول **بارضيش** ـ «منظر طبيعي يحتاج، كمناظر طبيعية أخرى كثيرة، إلى أن تُفَكَّ طلاسمه»[66]. لكن فك الطلاسم هذا يشتغل سلفا، مع تفكيكات أخرى، في كتاب «**الزمن المستعاد**»، ويصدر عن جدلِيَّة دقيقة بين الحكاية «البريئة» و«مراجعتـ»ـها الاستعادية: تلك، جزئيا، هي وظيفة الاسترجاعات الـپروستـية وأهميتها .

لقد تبيَّنا كيف كان تحديد **المدى** يمكِّن من تقسيم الاسترجاعات إلى فئتين، خارجية وداخلية، وذلك تبعا لوقوع نقطة مداها خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى أو داخله. أما الفئة المختلطة ـ التي لا يُلجأُ إليها إلا قليلا علاوة على ذلك ـ فتُحدَّد بخاصية من خاصيات **السعة**، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه. فالسعة مرة أخرى هي التي تتحكم في التمييز الذي سنتحدث عنه الآن، ونحن نعود إلى مثالين من ملحمة «**الأوديسة**» ـ سبق أن صادفناهما ـ للمقارنة بينهما .

المثال الأوَّل هو حادثة جرح **عوليس**. وسعته ـ كما سبق أن أشرنا إلى ذلك ـ أدنى جدّاً من مداه، بل أدنى جدّاً من المسافة التي تفصل لحظة الجرح عن منطلق ملحمة «**الأوديسة**» (أي سقوط **طروادة**) : فما أن يُرْوَى الصيد في **جبل الپرناس**، ومصارعة الخنزير البرِّيِّ، والجرح، والشفاء، والعودة إلى **إيثاقة**، حتى تُوقِفَ الحكايةُ استطرادها الاستعاديَّ صراحة، وتقفزَ فوق بضعة عقود لتعود إلى المشهد الراهن[67]. ومن ثم فـ«ـالعودة إلى الوراء» متبوعةٌ بقفزة إلى الأمام، أيْ بحذف، تهمل جزءا طويلا بأكمله من حياة البطل. إن الاسترجاع هنا دقيق نوعاً مّا، بما أنه يروي لحظة من الماضي تظل معزولة في تقادمها، ولا يسعى في وصلها باللحظة الحاضرة بأن

يشمل فصلا غير ملائم للملحمة (مادام موضوع ملحمة **«الأوديسة»** ــ كما سبق أن لاحظ **أرسطو** ــ ليس هو حياة **عوليس**، وإنما عودته من **طروادة فقط**). وسأسمي هذا النوع من الاستعادات التي تنتهي بحذف دون أن تنضمَّ إلى الحكاية الأولى، سأسمّيه ببساطةٍ استرجاعات جزئية.

والمثال الثاني هو حكاية **عوليس** أمام **الفياسيِّين**. وفي هذه المرة، بالمقابل، يعود **عوليس** القهقرى حتى النقطة التي نسيتْهُ فيها **الشهرةُ** نوعاً مّا ــ أي حتى سقوط **طروادة** ــ، فيدفع بحكايته إلى أن تنضم إلى الحكاية الأولى، بما أنها تشمل المدَّة كلها التي تمتد من سقوط **طروادة** حتى وصوله إلى **جزيرة كاليبسو**. وهذا استرجاع **كامل**، هذه المرة، يتصل بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة.

ومن النافل التركيز هنا على الاختلافات البديهية بين هذين النوعين من الاسترجاعات من حيث الوظيفةُ : فالأول لا يصلح إلّا لنقل خبر معزولٍ إلى القارئ، ضروريٍّ لفهم عنصر معيّن من عناصر العمل*. أما الثاني، المرتبط بممارسة البداية من الوسط، فيرمي إلى استعادة «السابقة» السردية كلّها ؛ وهو يشكل على العموم قسطاً مهمّاً من الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان ــ كما في رواية **«الدُّوقة ده لانجي»** أو رواية **«موت إيڤان إيليتش»*** ــ على الجوهري منها، بما أن الحكاية الأولى تبدو نهاية مُسْتَبَقَة*.

إننا ــ لحد الآن ــ لم نتفحَّص من وجهة النظر هذه إلّا استرجاعات خارجيَّة، اعتبرناها كاملةً بصفتها تنضم إلى الحكاية الأولى في منطلقها الزمنيّ. لكن يمكن آسترجاعا «مختلطا» كحكاية **دي كَريو**، أن يسمى أيضاً كاملًا بمعنى مختلف تماماً، ما دام لا ينضمُّ ــ كما سبق أن أشرنا ــ إلى الحكاية الأولى في بدايتها، ولكن في النقطة نفسها (وهي اللّقاء في **كالي**) التي كانت قد توقفت فيها لتخلي له المكان : أي أنَّ سعته تساوي مداه بالضبط، وأن الحركة السَّرديَّة تنُوسُ نوسَاناً تامّاً. وبهذا المعنى أيضاً يمكن أن نتحدث عن الاسترجاعات الداخلية الكاملة، كما في حكاية **«آلام المخترع»**، التي يُدفَع فيها بالحكاية الاستعادية حتى اللحظة التي يلتقي فيها مَصِيرَا **داڤيد** و**لوسيان** مرَّةً ثانيةً.

* م.ع. ــ **العمل** : سير الأحداث في رواية أو مسرحية.
* م.ع. ــ **«سْمِيرْت إيڤانا إيليتشْا»**.
* م.ع. ــ **نهاية مستبقة** : حل مسبق للعقدة.

ولا تطرح الاسترجاعات الجزئية، بطبعها، أيَّ مشكلة تتعلّق بالموصل أو المفصل السردي : فالحكاية الاسترجاعية تُقطَع صراحة بحذفٍ، وتُستأنَف الحكايَةُ الأولى من حيث كانت قد توقفت بالضبط إمَّا آستئنافا ضمنيًا وكما لو أن أيَّ شيء لم يكن قد علّقها، كما في ملحمة «**الأوديسة**» («والحال أن العجوز اكتشفت الجرح براحة يديها، وهي تجُسُّه...»)، وإما آستئنافا صريحا، وهي تعلن الانقطاع وتركّز ــ كما يحلو لـ**بلزاك** أن يفعل ــ على الوظيفة التفسيريَّة التي يُشار إليها سلفاً في أول الاسترجاع بالعبارة الشهيرة «لهذا السبب»، أو بأحد متغيراتها. وهكذا، فإن العودة الكبيرة إلى الوراء في رواية «**الدُوقة ده لانجي**»، والتي تمهّد لها عبارة من أوضح العبارات هي :

إليكم الآن المغامرة التي كانت قد حددت الوضع الخاصّ الذي توجد فيه آنذاك كلٌّ من شخصيتي ذلك المشهد،

تنتهي بكيفية لا تقل صراحةً :

إن المشاعر التي هيَّجت العاشقين عندما التقيا ببعضهما ثانية عند مُشبَّكِ **الكارميليت** وبحضرة **أم عظيمة**، مشاعر لابدَّ من أن تفهم الآن في قوتها كلها، ولاشك في أن تأججها عند الطرفين، سيفسِّر نهاية هذه المغامرة[68].

و**بروست**، الذي سخر من «لهذا السبب» الـبلزاكـية في كتابه «**ضد سانت ــ بوْف**»، والذي لم يأنف مع ذلك من محاكاتها مرة على الأقلّ في رواية «**بحثا**...»[69]، قادرٌ أيضا على استئنافات من النوع نفسه، كهذا الاستئناف، الذي يأتي بعد سرد المفاوضات بين **فافنهايم ونوربوا** على **الأكاديمية** :

هكذا استدرج ذلك **الأميرَ فون فافنهايم** إلى زيارة **السَّيِّدة ده ڤيلباريزيس**[70]

أو على الأقل على استئنافات صريحة بما يكفي لأن يكون الانتقال قابلًا للإدراك على الفور :

والآن، عند إقامتي الثانية في **باريز**...،

أو :

وأنا أتذكر هكذا زيارة **سان ــ لو**...[71].

لكن الاستئناف عنده أكثر سرِّية في أغلب الأحيان : فتذكر زواج **سوان**، الذي أثاره أحدُ رُدُودِ **نوربوا** في إحدى حفلات العشاء، يُقطَع فجأة بعودةٍ إلى الحديث الجاري («أخذتُ أتحدَّث عن **الكونت ده پاري**...»)، كتذكُّر وفاة **سوان** هذا نفسه فيما بعد، والمحشورِ بلا تمهيدٍ بين جملتين من جمل **بريشو** :

«كلا بالتأكيد»، استأنف **بريشو**...[72].

ويكون الاستئنافُ أحياناً من الحذقيَّة بحيث يصعب على المرء، عند القراءة الأولى، أن يَكتشف النقطة التي تتمُّ فيها القفزة الزمنية : هكذا عندما يذكُر الاستماع إلى سوناتة **ڤانتوي** عند **آل ڤيردوران سوانَ** بحفلة موسيقيَّة سابقة، فإن الاسترجاع، المدرَج مع ذلك على طريقة **بلزاك** التي أشرنا إليها (وهي : «لهذا السبب»)، ينتهي ــ على العكس من ذلك ــ دون أيِّ علامةٍ أخرى للعودة غير بياض أوَّل الفقرة* :

ثم كفَّ في النهاية عن التفكير في ذلك : / إلا أنه، في هذه الليلة، ما كاد البيانيُّ الصغير يبدأ العزف عند **السيدة ڤيردوران** ببضع دقائق، حتى...

كذلك، عندما ذكُر قدومُ **السيدة سوان**، في حفلة **ڤيلپاريزيس** النهارية، عندما ذكَّر **مارسيلَ** بزيارة حديثة العهد قام بها **موريل**، فإن الحكاية الأولى ترتبط بالاسترجاع ارتباطاً واضح الارتجال :

أما أنا، فقد كنت ــ وأنا أصافحه ــ أفكِّر في **السيدة سوان**، وكنت أقول لنفسي بذهول : لفرط ما كانتا منفصلتين ومختلفتين في ذاكرتي، إنه قد يكون عليَّ من الآن فصاعدا أن أطابقها مع **السيدة ذات اللباس الوردي**./ جلس **السيِّد ده شارلوس** سريعاً بجانب **السيدة سوان**...[73].

وكما نتبيَّن، فإن الطابع الحذقي لهذه الاستئنافات، في نهاية الاسترجاع الجزئي، لا يني، في نظر القاريءُ اليقظ، يركِّز من خلال الفصل على القطيعة الزمنيَّة. أما صعوبة الاسترجاعات الكاملة، فهي صعوبة معكوسة : إنها لا تنجم عن الفصل بين السرد الاسترجاعي والحكاية الأولى، بل على العكس من ذلك تنجم عن الوصل الضروري بينهما. وهو وصل قلَّما يمكن أن يتحقق دون نوع من التراكب، وبالتالي دون ظل من عدم التماسك، إلا إذا كان السارد قادراً على أن يستمدَّ من هذا العيب

---

* م.ع. ــ بياض أول الفقرة : alinéa.

نوعاً من المتعة اللعبيَّة. وإليكم مثالًا من رواية «سيزار بيروتو» على التراكب الذي لم يضطلع به الروائي نفسه ـ وربَّما لم يُدركه. ينتهي الفصل الثاني (الاسترجاعي) هكذا :

بعد ذلك ببضع لحظات، غطَّ كونستانس وسيزار في سلام ؛

ويبتدئ الفصل الثالث بهذه العبارات :

كان سيزار يخشى، وهو نائم، أن تبدي زوجته في اليوم التالي اعتراضات حاسمة، فقرَّر أن ينهض باكراً حتى يحلَّ كل شيء :

نتبيَّن أن الاستئناف هنا لا يستغني عن مسحة من عدم التماسك. إن الموصِل في حكاية «آلام المخترع» أكثر توفُّقاً، لأن الفرَّاش هنا استطاع أن يستمدَّ عنصراً زخرفيّاً من الصعوبة نفسها. فإليكم كيف يبدأ الاسترجاع :

ما دام القسِّيس الجليل يصعد مدارج أنكوليم، فليس من النافل تفسير شَبكة المصالح التي كان سيضع فيها قدمه./فبعد سَفَر لوسيان، كان داڤيد صيشار...

وإليكم الآن كيف تُستأنَف الحكاية الأولى، بعد أكثر من مئة* صفحة :

حين كان خوريُّ مارصاك العجوز يصعد مدارج أنكوليم ليخبر إيڤ بالحالة التي كان عليها أخوها، كان داڤيد قد اختبأ منذ أحد عشر يوماً على بعد بابين فقط من المكان الذي غادره الكاهن الوقور منذ حين[74].

وهذا اللعب بين زمن القصة وزمن السَّرد (أي قصُّ مصائب داڤيد «بينما» يصعد خوريُّ مارصاك الدُّرجَ) سنتناوله لذاته في الفصل المخصَّص للصَّوت ؛ ونحن نتبيَّن كيف يحوِّل ما كان عبئاً ثقيلًا إلى دعابة.

ويبدو الموقف النموذجيُّ للحكاية البروستيَّة قائما هنا ـ بالعكس من ذلك تماماً ـ على تجنُّب الرابط، إما بإخفاء نهاية الاسترجاع في ذلك النوع من التشتُّت الزمني الذي تسبِّبه الحكاية الترَدُّدِيّة (وهذه حال الاستعادتين الخاصَّتين بـجيلبيرت في كتاب «الهاربة»، إحداهما عن تبنِّي فورشڤيل لها، والأخرى عن زواجها بسان ـ لو)[75]، وإمَّا بالتظاهر بجهل أن النقطة التي ينتهي عندها الاسترجاع في

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 100 صفحة.

القصّة كانت الحكاية قد بلغتها سلفاً : هكذا يبدأ **مارسيل**، في فصل «**كومبري**»، بذكر

> الإيقاف والتعليق اللذين سببتهما مرة زيارةٌ من **سوان**، للقراءة التي كنتُ بصددها لمؤلِّف جديدٍ عليَّ تماماً، هو **بيركَوط**،

ثم يعود القهقرى ليحكي كيف كان قد اكتشف ذلك المؤلِّفَ ؛ وبعد سبع* صفحات، يستأنف حكايته، فيواصل القول بهذه العبارات، كما لو لم يكن قد سبق له أن سمَّى **سوان** ولا أشار إلى زيارته :

> ذات يوم أحدٍ، مع ذلك، وأنا أقرأ في الحديقة، أزعجني **سوان** الذي أتى في زيارة لوالدي. ـ ماذا تقرأ، هل يمكنني الاطلاع على ما تقرأه ؟ ـ تفضَّل، إنه لـ**بيركَوط**...[76].

وسواء أكان ذلك حيلة أم سهواً أم ارتجالًا، فإن الحكاية تتجنَّب هكذا **الاعتراف** بآثارها الخاصَّة. لكن التجنُّب الأكثر جرأة (ولو أن الجرأة هنا إهمال محضٌ) يقوم على نسيان الطابع الاسترجاعي للمقطع السردي الذي نكون بصدده، وعلى تمديد ذلك المقطع لذاته إلى ما لا نهاية نوعاً مّا دون الاهتمام بالنقطة التي ينضم فيها إلى الحكاية الأولى. ذلك ما يقع في حادثة وفاة الجدَّة، التي هي حادثة مشهورة لأسباب أخرى. فهي تُفْتَتَحُ بطليعة استرجاعيّة واضحة، هي :

> كنت أصعد فأجدُ جدَّتي أسوأ حالًا. ومنذ بعض الوقت كانت تشتكي من صحتها، دون أن تعرف ماذا أصابها...

ثم تستمرُّ الحكاية، المفتوحة هكذا على الصعيد الاستعادي، استمراراً متواصلًا حتى وفاة الجدَّة، دون أن يُعتَرَف ولا أن يُشارَ أبداً إلى اللحظة (المنضمُّ إليها والمتجاوَزة بالضرورة مع ذلك) التي كان **مارسيل** قد وجد فيها جدَّته «أسوأ حالًا»، بعد عودته من عند **السيدة ده ڤيلپاريزيس** : أي دون أن نتمكن من أن نحدِّد بدقةٍ موقع وفاة الجدَّة بالقياس إلى حفلة **ڤيلپاريزيس** النهاريَّة، ولا أن نقرِّر أين ينتهي الاسترجاع وأين تُستأنَف الحكاية الأولى[77]. وقس على ذلك طبعاً، ولكن على نطاق أكثر اتساعاً، الاسترجاع المفتوح في قسم «**اسم البلد : البلد**»، وهو استرجاع سبق أن رأينا أنه سيستمر حتى آخر سطر من رواية «**بحثاً**...» دون أن يشير عَرَضاً إلى لحظة حالات

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 6 صفحات.

الأرق المتأخِرة، مع أن هذه اللحظة كانت مصدره الذاكري ورحمه السرديّ تقريبا : إنه استعادة أخرى أكثر ـ من ـ كاملة، ذات سعة أكبر من مداها، تتحوَّل خفيةً إلى استباق في نقطة غير محدَّدة من مسيرتها. إن **پروست** يخلخل هنا أكثر معايير السَّرد أساسية، ويحدس أكثر إجراءات الرواية الحديثة إقلاقاً ؛ وهو يفعل ذلك على طريقته ـ أي دون أن يعلنه، بل ربَّما دون أن يتبيَّنه.

الاستباقات

من الواضح أن الاستشراف، أو الاستباق الزمنيّ، أقل تواتراً من المحسِّن النقيض، وذلك في التقاليد السرديَّة الغربية على الأقل ؛ هذا مع أن الملاحمَ الثَّلاثَ الكبرى القديمة، وهي «**الإلياذة**» و«**الأوديسة**» و«**الإنياذة**»، تبتديء كلُّها بنوع من المُجمَل الاستشرافي الذي يؤيِّد إلى حدٍّ ما القاعدة التي يطبِّقها **تزڤيتان طودوروف** على السرد الـهوميريّ، ألا وهي : «حبكة القدَر»[78]. إنَّ الاهتمام بالتشويق السردي الخاصّ بتصوُّر الرواية «الكلاسي» («الكلاسي» بمعناه العام، والذي يوجد مركز ثقله في القرن التاسع عشر أساسا) لا ينسجم كثيرا مع مثل هذه الممارسة، كما لا ينسجم من جهة أخرى مع المتخيَّل التقليدي لسارد عليه أن يبدو أنه يكتشف كثيراً أو قليلًا القصة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه. لذلك سنجد استباقات قليلة جدّاً عند **بلزاك** أو **ديكنز** أو **طولسطوي**، ولو أن الممارسة الشائعة للبداية من الوسط (عندما لا تكون من الأخير*، إن صح التعبير)، كما سبق أن رأينا، توهِمُنا أحياناً بذلك : فمن المسلَّم به أن ثقلًا معيَّناً من «القدَر» يَجْثُمُ على القسم الرئيسي من الحكاية في رواية «**مانون ليسكو**» (حيث نعلم، حتى قبل أن يبدأ **دي كَريُّو** قصَّته، أنها تنتهي بنفي خارج الوطن)، بل في رواية «**موت إيڤان إيليتش**»، التي تبتديء بخاتمتها.

والحكاية «بضمير المتكلِّم» أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخِّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيَّما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما. فـروبنصون **كروزوي** يستطيع أن يقول لنا من أول وهلة

---

* م.ع. ـ باللاتينية في الأصل (in ultimas res).

تقريباً إن الحديث الذي وجّهه إليه أبوه ليصرفه عن المغامرات البحرية كان حديثاً «نبوئيّاً حقّاً»، ولو أنه لم تكن لديه عنه أيُّ فكرة لأول وهلة، ولا يفوت **جان ــ جاك روسو**، منذ حادثة المُشط، أن يؤكد شدَّة سخطه الاستعادي، وليس براءته الماضية فحسب:

إنّني أشعر وأنا أكتب هذا أن نبضي لا يزال يرتفع(79)

ومع ذلك، فإنّ رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**» تستعمل الاستباق استعمالاً ربَّما لا مثيل له في مجموع تاريخ الحكاية، بما في ذلك الحكاية ذات الشكل السيري الذاتي(80)، وإنها بالتالي ميدان مفضَّل لدراسة هذا النمط من المفارِقات الزمنيَّة السرديَّة.

هنا أيضاً، سنُميِّز من غير مشقَّةٍ بين استباقات **داخلية** وأخرى **خارجيَّة**. فحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى يُعيِّنها بوضوحٍ المشهدُ الأخيرُ غيرُ الاستباقيّ، أي ــ في رواية «**بحثاً**...» (إذا أدرجنا في «الحكاية الأولى» تلك المفارِقةَ الزمنيَّةَ الضخمةَ التي تبتديء بـ**الشانزليزيه** ولا تنتهي بعد ذلك أبداً)، ودون أيّ تردُّدٍ ممكن ــ حفلة **كَيرمانت** النهاريَّة. إلّا أنّه من المشهور أن عدداً معيَّناً من حادثات رواية «**بحثاً**...» تقع في نقطة من القصَّة لاحقةٍ لهذه الحفلة النهارية(81) (زد على ذلك أن معظمها يُروَى على شكلِ استطرادٍ في أثناء ذلك المشهد نفسه) ؛ ومن ثم ستكون في نظرنا استباقاتٍ خارجيَّةً. ووظيفتُها ختاميَّةٌ* في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدَّفع بخطٍّ عمل مَّا إلى نهايته المنطقية، حتى ولو كانت تلك النِّهايةُ لاحقة لليوم الذي يقرِّر فيه البطل أن يغادر العالَم وينصرف إلى عمله : تلميح سريع إلى وفاة **شارلوس** ؛ وتلميح آخر (ولكنه أكثر تفصيلاً، في بعده الرمزيّ جدّاً) إلى زواج **الآنسة ده سان ــ لو**:

(تلك الإبنة، التي كان اسمها وثراؤها يستطيعان أن يجعلا أمها تؤمِّل أن تتزوج أميراً ملكيّاً فتتوِّج عملَ **سوان** وزوجتِهِ المجتمعيَّ الصاعد كله، تختار فيما بعد أديبا مغموراً زوجاً لها، فتنزل تلك العائلة مرة أخرى إلى مستوى أدنى من ذلك الذي كانت قد بدأت منه صعودها)(82)

---

* م.ع. ــ أي أنها تَقُوم خَوَاتِم.

وآخر ظهور لـأوديت، «الخِرفَة بعض الخَرف»[83]، بعد حفلة كَيرمانت النهاريَّة بحوالي ثلاث سنوات ؛ وتجربة مارسيل المقبلة كاتباً، مع ما يصحبها من قلق إزاء الموت وتجاوزات الحياة المجتمعيَّة، وردود فعل القرّاء الأولى، وحالات سوء الفهم الأولى، إلخ[84]. وأكثر تلك الاستشرافات تأخُّراً هو الاستشراف المرتجَل عام 1913 لذلك الغرض بالذات والذي يختم كتاب «من جهة بيت سوان» : فلوحة غابة بولوني هذا «اليومَ»، بالتضادِّ مع لوحة تعود إلى سنوات المراهقة، قريبة جدّاً طبعا من لحظة السرد، ما دامت تلك النزهة الأخيرة قد حدثت ـ كما يقول لنا مارسيل ـ «هذه السنة» «في أحد الصباحات الأولى من شهر نونبر هذا»، أي مبدئيّاً بعد هذه اللحظة بأقلّ من شهرين[85].

ومن ثم، ما علينا إلا أن نخطو خطوة أخرى لنجد أنفسنا في حاضر السّارد. والاستباقات التي من هذا النمَط، والمتواترة جدّاً في رواية «بحثا...»، ترتبط كلُّها تقريبا بالنموذج الـرُّوسُّوِيِّ المذكور آنفاً : إنها شهادات على حدَّة الذكرى الرَّاهنة، تأتي لتصدِّق ـ نوعا ما ـ حكاية الماضي. ومثال ذلك، بصدد ألبيرتين :

> هكذا أراها اليوم أيضاً وهي تتوقف، وعيناها ملتمعتان تحت «بولو»*ها، مخيَّلة على الشاشة التي يبسطها البحر خلفها ؛

وعن كنيسة كومبري :

> واليوم أيضاً، إذا دلني عابر سبيل على الطريق في مدينة إقليميَّة كبيرة أو في حيٍّ من أحياء باريز لا أعرفه جيِّداً، فأراني صوَّة بعيدة مثل برج إنذار في مستشفى أو برج أجراس في دير، إلـخ.

وعن بيت تعميد القدّيس مرقُص :

> حانت عندي ساعةٌ حيث، وأنا أتذكَّر بيت التعميد... ؛

ونهاية حفلة كَيرمانت الساهرة :

> أرى ثانيةً كلَّ المنصرفين، أرى ثانية الأمير ده صاكان، إن لم أخطيء في تحديد موضعه على ذلك الدرج...[86]

---

* م.ع. ـ بولو (Polo).

وخصوصاً، طبعاً، ذلك التصريح المؤلم، بصدد مشهد النوم، والذي سبق أن عُلّق عليه في كتاب «**المحاكاة**»*، ولا يسعنا هنا إلا أن نورده كاملا، وهو توضيح ممتاز لما يسمّيه **إيريك آورباخ** الـ«ـزمنيّة الرّمزية الكليّة» للـ«ـوعي المتأبّه»، ولكنه أيضاً مثالٌ ممتازٌ على الاتحاد، شبه الأعجوبي، بين الحديث المرويّ ومقام السرد، الذي هو متأخّرٌ (أخيرٌ) و«كُلّيُّ الزمن» في آن واحد :

لقد مضت على تلك الليلة سنواتٌ كثيرةٌ. فسور الدرج الذي رأيت انعكاس نور شمعته يتسلّقه لم يعد موجوداً منذ عهد بعيد. وتهدّمت، في ذاتي أيضاً، أمور كثيرة كنت أحسب أنها لابدّ مستمرّة على الدوام وشيِّدت أمور جديدة ولدت أحزاناً وأفراحاً جديدة لم أكن أتوقعها في تلك الأيام، كما صارت الأحزان والأفراح القديمة الآن مستعصية على فهمي. وقد مضى وقت طويل أيضاً على العهد الذي كان أبي يستطيع فيه أن يقول لماما : «اِصحبي الصغير». لن تتاح لي مثل تلك الأوقات من جديد. لكن منذ قليل، بدأت أدرك جيّداً، إذا أصخت السمع، النحيب الذي كنت أقوى على حبسه في حضرة أبي والذي لم يكن ينفجر إلا عندما أكون وحيداً مع ماما. والواقع أن صداه لم يتوقف قط ؛ ولست أسمعه ثانية إلّا لأن الحياة تزداد الآن صمتاً من حواليَّ، كأجراس الأديار تلك التي يحجبها ضجيج المدينة خلال النهار حتى ليحسبُها المرء موقوفة ولكنها تستأنف القرع في صمت المساء(87)

وبمقدار ما تَستعمِل هذه الاستشرافاتُ بصيغة الحاضر المقامَ السرديَّ مباشرةً، فإنها لا تشكل وقائعَ زمنيةٍ سرديَّةٍ فحسب، بل وقائعَ **صوتٍ** أيضاً : سنُلفيها فيما بعدُ بذلك العنوانِ.

وتطرح الاستباقات **الداخليّة** نوع المشاكِل نفسَه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو : مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولّاها المقطع الاستباقيّ. ومن ثم سنهمل هنا أيضاً الاستباقات غيريّة القصة، التي لا يتهددها هذا الخطر، سواء أكان الاستشراف داخليّاً أم خارجيّاً(88) ؛ وسنميّز أيضاً، ضمن الاستباقات مِثليّة القصة، بين تلك التي تَسُدُّ مقدّماً ثغرة لاحقة (وهذه هي الاستباقات التكميلية) وتلك التي

---
* *Mimesis.*

تضاعف ـ مقدَّماً دائماً ـ مقطعاً سرديا آتيا، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة (وهذه هي الاستباقات التكراريَّة).

فمن الاستباقات التكميليَّة، مثلًا، ذكْرُ السنوات التي سيقضيها **مارسيل** في الثانوية مستقبلًا ذكراً سريعاً في قسم «**كومبري**» ؛ وآخر مشاحنة بين أبيه **ولوكَرندان** ؛ وذكر تتمة العلاقات الجنسيَّة بين **سوان وأوديت** في معرض حديثه عن مشهد القتلايا ؛ والأوصاف الاستباقية لمناظر البحر المتبدِّلة في **بالبيك** ؛ والإعلان مقدَّماً، في غمرة حفلة العشاء الأولى عند **آل كَيرمانت**، عن السلسلة الطويلة من حفلات العشاء المشابِهة، إلخ[89]. وتعوِّض هذه الاستباقات كلُّها عن حذوف أو نقصانات مقبِلة. وأكثر منها دِقَّة وضع المشهد الأخير من قسم «**كَيرمانت**» (والذي هو زيارة **سوان ومارسيل** لبيت **الدُوقة**)، الذي من المعلوم [90] أنه معاكس للمشهد الأوّل من كتاب «**سدوم وعامورة**» (والذي هو «الاتصال» بين **شارلوس وجوپيان**)، حتى أن علينا أن نعتبر الأوّل استباقاً يسدُّ الحذف المفتوح، بسبب هذا الاستشراف بالذات، بين قسم «**سدوم وعامورة I**» وقسم «**سدوم وعامورة II**»، وذلك في الوقت نفسه الذي علينا أن نعتبر فيه الثاني استرجاعاً يسدُّ الحذف المفتوح في كتاب «**من جهة بيت كَيرمانت**» بسبب تأخُّره : إنه تبديل للإقحامات تحفِّزه طبعاً رغبة السارد في أن يفرغ من مظهر «من جهة بيت **كَيرمانت**» المجتمعي قبل أن يتصدَّى لما يسمِّيه «المنظر الأخلاقي» لـ**سدوم وعامورة**.

وربَّما لاحظ المرء هنا وجود استباقات تردُّدية تحيلنا، كالاسترجاعات التي من النوع نفسه، إلى مسألة **التواتر** السردي. وأنا لن أتناول هنا تلك المسألة لذاتها. وإنَّما سأكتفي بتسجيل الموقف المميِّز، الذي يقوم ـ بمناسبة **أول مرَّة** (أول قُبلة من **سوان** لـ**أوديت**، أوَّل رؤية للبحر في **بالبيك**، أوَّل أمسية في فندق **ضونصيير**، أول حفلة عشاء عند **آل كَيرمانت**) ـ على توقُّع مُسبَّق لسلسلة الورودات كلّها التي يدشِّنها أول ورود. وسنرى في الفصل التالي أن معظم المشاهد النموذجية الكبرى من رواية «**بحثاً...**» تهم تمرُّناً من هذا النوع (إنها «بدايات» **سوان** عند **آل ڤيردوران**، و«بدايات» **مارسيل** عند **السيِّدة ده ڤيلپاريزيس** وعند **الدُوقة** وعند **الأميرة**)، بما أن أول لقاء هو ـ طبعاً ـ أفضل مناسبة لوصف منظر أو وسط ما، وبما أنه يقوم من جهة أخرى نموذجا للقاءات التالية. والاستباقاتُ المعمِّمةُ توضِّح كثيراً أو قليلا هذه الوظيفة النموذجية وهي تُشرِعُ باباً على السلسلة اللاحقة :

وهي النافذة التي كان عليَّ، فيما بعد، أن أقف عندها كل صباح...

ومن ثم فهي، ككلِّ استشرافٍ، علامة على نفاد الصبر السردي. لكن لها أيضا، فيما يبدو لي، قيمة عكسيَّةٌ، ربما **پروستيَّــة** بكيفية أخصّ، بل تسم إحساساً حنينيّاً بما أسماه **ڤلاديمير جانكليڤيتش** ذات يومٍ «أوَّليَّةُ المرَّة الأولى ونهائيَّتها»، بمعنى أنّ المرة الأولى، بمقدار ما نحس إحساسا شديدا بقيمتها التدْشينية بالذات، هي مرَّةٌ أخيرةٌ دائماً (سلفاً) ـ ولعلّها ليست كذلك إلاّ لأنها آخرُ مرَّة كانت الأولى، وبعدها حتماً تبدأ سيطرة التكرار والعادة. فقبْل أن يقبِّل **سوانُ أوديتَ** لأول مرة، يمسك وجهها لحظةً «بين يديه، ببعض الفتور» ؛ وهذا ـ يقول السارد ـ حتَّى يمنح فكره مهلة المبادرة إلى تحقيقِ الحلم الذي كان قد راوده زمانا طويلا ومشاهدَتِه. لكن هناك سبباً آخر هو :

ربَّما كان **سوان** يُعلِّق أيضاً على وجه **أوديت** التي لم يضاجعها بعد، ولا حتى قبَّلها، هذ' لوجه الذي كان يراه لآخر مرَّة، تلك النظرة التي يود بها الراحل في يوم رحيله، أن يحفظ ذكرى منظر سيغادره إلى الأبد[91].

ومضاجعةُ **أوديت**، وتقبيلُ **ألبيرتين** لأول مرة، معناهما النظر لآخر مرة إلى **أوديت** التي لم تُضاجَع بعد، وإلى **ألبيرتين** التي لم تُقبَّل بعد: ما دام صحيحا أن الحدث ـ كل حدثٍ ـ عند **پروست** ما هو إلا المرور ـ العابر **وغير القابل للاسترداد** (بالمعنى الـڤرجيلـي) ـ من عادة إلى أخرى .

أمـا الاستباقـات التكراريـة، فهي ـ كالاسـترجاعات التـي من النـمط نفسه، ولأسباب بديهية أيضا ـ قلَّما توجد إلا في حالة تلميحات وجيزة: فهي تُرجع مقدَّما إلى حدث سيُروى في حينه بتفصيل. وكما تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية، كذلك تؤدي الاستباقات التكرارية دور **إعلان** له، وسأشير إليها أيضا بهذا المصطلح. وعبارتها المناسِبة هي عموما: «سنرى» و«سنرى فيما بعد»، ونموذجها أو مثالها هو هذا الإعلام بمشهد التجديف بـ**مونجوڤان** :

سنرى فيما بعد أن ذكرى هذا الانطباع كان عليها، لأسباب مختلفة تماما، أن تلعب دورا مهما في حياتي.

وهو طبعا تلميح إلى الغيرة التي سيُثيرها البوحُ (المغلوط) بالعلاقات بين **ألبيرتين** والآنسة **ڤانتوي** في نفس **مارسيل**[92]. ودور هذه الإعلانات في التنظيم وما يسميه

بارط بـ«ضَفْر» الحكاية دور جلي إلى حد ما، بسبب التوقع الذي تُحْدِثُه في ذهن القارئ. وهو توقع يمكن أن يُحقَّق على الفور، في حالة تلك الإعلانات ذات المدى، أو الأمد، القصير جدا، والتي تصلح في نهاية فصل مثلا للكشف عن موضوع الفصل التالي وهي تشرع فيه، كما يحدث عادة في رواية «**مدام بوفاري**»[93]. غير أن البنية الأكثر استمرارا في رواية «**بحثا...**» تقصي مبدئيا هذا النوع من الأثر، مع أن من يتذكر نهاية الفصل 4 من القسم II من رواية «**مدام بوفاري**» (وهي:

> لم تكن تعلم أن المطر يُحدث بِرَكا على سطح المنازل، عندما تكون مزاريبها مسدودة، وهكذا ظلت في طمأنينتها، عندما اكتشفت فجأة صدعا في الجدار)،

من يتذكر ذلك لن يشق عليه تعرُّف هذا النموذج من التقديم المستعار، في الجملة التي تفتتح المشهد الأخير من كتاب «**الزمن المستعاد**»:

> لكن أحيانا حين يبدو لنا كل شيء قد ضاع، يصل الإنذار الذي يمكن أن ينقذنا؛ فقد طُرقت كل الأبواب التي لا تفضي إلى شيء، والباب الوحيد الذي يمكن الدخول منه والذي قد يكون بُحث عنه سدى لمدة مائة سنة، يُقرَع عن غير علم، فينفتح[94].

لكن الغالب أن يكون الإعلان أطول مدى. ونحن نعرف كم كان **بروست** حريصا على تماسك عمله الأدبيّ وأسلوب بنائه، وكم كان يعاني من رؤية كثير من آثار التناظر البعيد والتوافقات «المتباعدة»* غيرَ مقدَّرةٍ حقَّ قدرِها*. ولم يكن يسع نشر مختلف المجلّدات كلًّ على حِدَةٍ إلا أن يفاقم سوء الفهم، ومن المؤكّد أنه كان من المفروض في الإعلانات المتباعدة جدّاً، كما هو شأن مشهد **مونجوفان**، أن تصلح للتخفيف من حدَّة سوء الفهم هذا وهي تبرِّر مؤقّتاً حادثات كان يمكن حُضُورَها أن يبدو بكيفيَّة أخرى عارضاً ومجّانيّاً. فإليكم مرة أخرى بعض ورودات هذه الإعلانات، حسب ترتيبها :

- **أما الأستاذ كُوطار، فسنلقاه ثانية مطوّلا، فيما بعد**، مع **المعلّمة السيدة فيردوران**، في قصر **لاغاسپولييغ** ؛

* م.ع. ـ في الأصل *télescopique*، أي لا يمكن رؤيتها إلاّ بالتلسكوب، وبالتالي فهي «متباعدة».
* م.ع. ـ غير مقدرة حق قدرها، وبالتالي فهي **أسيء فهمها** ؛ الأمر الذي يستتبع قول المؤلّف في الأسطر التالية : «... يفاقم سوء الفهم ... التخفيف من حدة سوء الفهم هذا...».

• **سنرى** كيف كان ذلك الطموح المجتمعي الوحيد الذي كان **سوان** قد تمناه لزوجته وابنته، هو بالضبط الطموح الذي كان تحقيقه ممنوعاً عليه، وبرفض هو من الإطلاق بحيث توفي **سوان** من غير أن يفترض أن **الدوقة** قد تستطيع معرفتهما يوماً. **وسنرى أيضا** أن **الدوقة ده كَيرمانت** على العكس من ذلك ارتبطت بـ**أوديت وجيلبيرت** بعد وفاة **سوان**؛

• أما الحزن العميق عمق حزن أمّي، فكان عليَّ أن أذوقه يوماً، **كما سنرى** في تتمة هذه الحكاية.

(وهذا الحزن طبعاً هو ذلك الحزن الذي سيحدثه هروبُ **ألبيرتين** ووفاتها)،

• كان [**شارلوس**] قد استرد عافيته قبل أن يسقط بعد ذلك في الحالة التي **سنراه** فيها يوم حفلة نهارية عند **الأميرة ده كَيرمانت**(95).

ولن نخلط بين هذه الإعلانات، صريحة بطبعها، وما يجدر بنا أن نسميه **طلائع**(96)، والتي هي مجرد علامات بلا استشراف، ولو تلميحي، لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد والتي تتعلق بفن «التهيئ» الكلاسي تماما (كأن تُظهَرَ منذ البداية شخصية لن تتدخل حقا إلا بعد ذلك بكثير، مثل **المركيز ده لامول** في الفصل الثالث من رواية «**الأحمر والأسود**»). ويمكن أن ندرج في هذا الإطار أول ظهور لـ**شارلوس وجيلبيرت** في **طانصونفيل**، ولـ**أوديت** في شكل **السيدة ذات اللباس الوردي**، أو أول ذِكر للـ**سيدة ده فيلپاريزيس** منذ الصفحة العشرين* من قسم «**سوان**»، أو أيضا الوصف، الوظيفي بكيفية أوضح، لتلعة **مونجوفان**، التي هي «على مستوى واحد مع صالون الطابق الثاني، على بُعد خمسين سنتمترا (كذا) من نافذته»، والذي يهيّئُ لوضع **مارسيل** في أثناء مشهد التجديف(97)، أو ـ بكيفية أكثر تهكّما ـ الفكرة التي يكتبها **مارسيل**، والمتمثلة في أن يذكر أمام **السيدة ده كريسي** ما كان يظن أنه اسم **أوديت** «المستعار» القديم، الذي يهيّئُ للكشف اللاّحق (من طرف **شارلوس**) عن أصالة هذا الاسم وعن العلاقة الحقيقية بين الشخصيتين(98). ويُدْرَك الاختلاف بين الإعلان والطليعة إدراكا واضحا في الكيفية التي يحضّر بها **بروست**، في مراحل عدّة، لدخول **ألبيرتين**. وأول إشارة، في أثناء حديثٍ عند **آل سوان**، هي أن **ألبيرتين** تُسَمّى ابنة أخت **آل بونتان**، وتراها **جيلبيرت** ذات «مظهر عجيب»: إنها مجرَّد طليعة؛ والإشارة الثانية ـ وهي طليعة

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : الصفحة 15.

أخرى ــ هي من **السيدة بونتان** نفسها، التي تنعت ابنة أختها بأنها «وقِحة» وبأنها «القناع الصغير.. الماكر كقردٍ» : فقد ذكّرت زوجةَ وزيرٍ أمام الملإ بأن أباها كان مساعد طباخ؛ وسيذكّر صراحة بهذه الصورة الشخصية فيما بعد، أي بعد وفاة **ألبيرتين**، ويُشار إليها بأنها «بذرة تافهة ستنمو وتنتشر يوما على حياتي كلها» ؛ أما الإشارة الثالثة، التي هي إعلان حقيقي هذه المرة، فهي:

> حدثت في المنزل مشاحنة لأنني لم أرافق والديَّ إلى عشاء رسمي كان لابد من أن يحضره **آل بونتان** وابنة أختهم **ألبيرتين**، الفتاة الصغيرة التي لم تكد تتجاوز سن الطفولة. هكذا تتراكب مختلف مراحل حياتنا فيما بيننا. فالمرء يأنف ــ بسبب ما يحبه والذي سيبدو له غير ذي شأن في يوم من الأيام ــ أن يرى ما هو غير ذي شأن عنده اليوم، والذي سيحبه غدا، والذي ربما استطاع ــ لو قَبِل رؤيته ــ أن يحبه عما قريب، والذي قد يختصر بذلك آلامك الراهنة ليستبدل بها، والحق يقال، آلاماً أخرى[99].

ومن ثم فالطليعة ــ خلافا للإعلان ــ ليست، في مكانها من النص، مبدئياً إلا «بذرة غير دالّة»، بل خفيّة، لن تُتعرَّف قيمتها البذرية إلا فيما بعد، وبكيفية استعادية[100]. لكن علينا أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار **كفاءة** القارئ السردية المحتملة (بل المتغيِّرة)، المتأتية من العادة، والتي تمكّنه من أن يسترمز بسرعة متزايدة الشفرة السردية عموما، أو الشفرة الخاصة بجنس أو عمل أدبي ما، ومن تعرُّف الـ«بذور» منذ ظهورها. هكذا لا يمكن أي قارئ لرواية «**موت إيڤان إيليتش**» (يساعد في ذلك ــ والحق يقال ــ عرضُ حلِّ العقدة مقدَّما، والعنوانُ ذاته) أن يفوته تعرُّف سقوط **إيڤان** على غلاّقة النافذة بصفتها وسيلة القَدر، بصفتها بداية الاحتضار. ثم إن هذه الكفاءة بالذات هي التي يستند إليها المؤلف ليخدع قارئه وهو يعرض عليه أحيانا طلائع أو **خُدعا**[101] ــ مألوفة لدى هواة الروايات البوليسية. وبمجرد ما يكون القارئ قد اكتسب هذه الكفاءة التي من الدرجة الثانية والمتمثلة في القدرة على الكشف عن الخدعة وإحباطها، يكون المؤلف حرا في أن يعرض عليه **خُدعا مغلوطة** (هي طلائع حقيقية)، وهلمَّجرا. ونعرف إلى أي حد المشابهِ للواقع الـبروستـيُّ ــ المؤسَّس على «منطق التناقض»[102]، حسب تعبير **جان ــ پيير ريشار** ــ يلعب (خصوصا فيما يتعلق باشتهاء المماثِل ومتغيِّره الحاذق : اشتهاء المغايِر) على هذا النسق المعقّد من التوقعات المُخْبَطَة، والظنون المخيِّبة، والمفاجآت المتوقّعة والمدهشة أخيرا، لاسيما أنها متوقّعة وتَحدُث على كل حال ــ وذلك بمقتضى هذا المبدإ الملائم لكل الحالات،

والذي هو أن «عمل السببيَّة... ينتهي بأن يحدث تقريبا كل الآثار الممكنة، وبالتالي أيضا تلك التي كُنَّا نظن أنها أقل إمكانا»[103]: وهو تحذير لهواة «القوانين النفسية» و**التبريرات** الواقعية.

وقبل ترك الاستباقات السردية، يبقى أن نقول كلمة عن سعتها، وعن التمييز الممكن هنا أيضا بين استباقات جزئية واستباقات كاملة، إذا وددنا أن نسند صفة الكمال هذه إلى تلك الاستشرافات التي تمتد في زمن القصة حتى «حل العقدة» (فيما يخُص الاستباقات الداخلية) أو حتى اللحظةِ السردية نفسها (فيما يخص الاستباقات الخارجية أو المختلطة): إنني قلّما أجد أمثلة على صفة الكمال تلك، ويبدو أن كل الاستباقات هي في الواقع من النمط **الجزئي**، وغالباً ما تُوَقَّف بكيفية صريحة صراحة الكيفية التي كانت قد اُفْتُتِحَتْ بها. وعلامات الاستباق هي:

- **حتى أستبق الأحداث**، ما دمت قد فرغت لتوِّي من رسالتي إلى **جيلبيرت**...،
- **حتى أستبق** ببعض الأسابيع الحكاية التي سنستأنفها بعد هذا **الاستطراد** مباشرة،
- **حتى أستبق الأحداث قليلا**، ما دمت لا أزال في **طانصونڤيل**...،
- منذ صباح اليوم التالي، **حتى نستبق الأحداث**...؛
- **أستبق الأحداث** بكثير من السنوات...[104].

وعلامات نهايةِ الاستباقِ والعودةِ إلى الحكاية الأولى هي :

- **للعودة إلى** تلك الحفلة الساهرة عند **الأميرة ده گيرمانت**...
- **لكن آن الأوان للحاق بالبارون** الذي يتقدم، معي ومع **بريشو** نحو باب **آل ڤيردوران**...
- **للعودة القهقرى إلى** حفلة **ڤيردوران** الساهرة...
- لكن لا بد من **العودة القهقرى**...
- **لكن بعد هذا الاستباق، لنَعُد القهقرى بثلاث سنوات، أي إلى** الحفلة الساهرة التي تحضرها **الأميرة ده گيرمانت**...[105].

ونتبين أن **پروست** لا يتراجع دائما أمام عبء الصريح.

من الواضح أن أهمية الحكاية «المفارِقة زمنيا» في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» مرتبطة بالطابع التركيبي استعادياً الذي يميِّز الحكاية البروستية، والذي هو حاضر لذاته حضورا كليا مستمرا في ذهن السارد، الذي ــ منذ اليوم الذي أدرك فيه دلالة قصته التي هي دلالة موحَّدة ــ لا يني أبدا يمسك في آن واحد كل خيوطها، ويدرك في آن واحد كل مواضعها وكل لحظاتها، التي يقوى باستمرار على أن يقيم بينها كثيرا من العلاقات «المتباعدة»: إنها موجودية مكانية ولكنها أيضا موجودية زمانية، «زمنيةٌ كُلِّيَّةٌ» يوضحها تماما مقطع من كتاب «**الزمن المستعاد**» يعيد فيه البطل، وهو في حضرة **الآنسة ده سان ــ لو**، تشكيل «شبكة الذكريات» المتحابكة ــ التي آلت إليها حياته، والتي ستصير نسيج عمله الأدبي ــ تشكيلا خاطفا كالبرق[106].

لكن مفهومي الاستعادة والاستشراف ذاتهما، اللذين يؤسِّسان مقولتي الاسترجاع والاستباق السرديتين على «علم النفس»، يفترضان وعيا زمنيا واضحا تمام الوضوح وعلاقات بين الحاضر والماضي والمستقبل لا لبس فيها. وأنا لم أسلِّم حتى الآن بأن الأمر كان كذلك، إلا لأن العرض يقتضي ذلك التسليم مع ما فيه من تبسيط مفرط. والواقع أن تواتر الإقحامات وتشابكها المتبادل، بالذات، يشوِّشان الأمور عادة بكيفية تظل أحيانا بلا حلّ في نظر القارئ «البسيط»، بل في نظر المحلل الأكثر عزما أيضا. وإنهاءً لهذا الفصل، سنتناول بعض هذه البُنى الملبِسة، التي تُفضي بنا إلى عتبة **اللاوقتيَّة** المطلقة.

في اتجاه اللاوقتية

لقد صادفنا، منذ تحاليلنا الصُّغرى الأولى، أمثلة على المفارِقات الزمنية المعقَّدة، وهي : استباقات من الدرجة الثانية في المقطع المقتَبس من كتاب «**سدوم وعامورة**» (استشراف موت **سوان** على استشراف غذائه مع **بلوخ**)، وأيضا استرجاعات على استباقات (استعادة **فرانسواز** في **كومبري** على ذلك الاستشراف نفسه لجنازة **سوان**)، أو بالعكس استباقات على استرجاعات (تذكير مرَّتين في المقطع المقتطف من كتاب «**جان سانتوي**» بمشاريع ماضية). ومثل هذه الآثار التي من الدرجة الثانية أو الثالثة متواترة في رواية «**بحثا...**» على مستوى البنى السردية الكبرى أو المتوسِّطة أيضا، حتى ولو لم تؤخذ بعين الاعتبار تلك الدرجة الأُولى من المفارِقة الزمنية التي هي الحكاية كلُّها ــ تقريبا.

إن الوضع النموذجي المذكور في مقتطفنا من كتاب «**جان سانتوي**» (ذكريات الاستشرافات) قد تفرّق في رواية «**بحثا...**» على الشخصيتين المنحدرتين، بالانشطار، من البطل الأوّل. فالعودة إلى زواج **سوان**، في كتاب «**الفتيات...**»، تتضمن تذكرا استعاديا لمشاريع طموحه المجتمعي لأجل ابنته وزوجته (المقبِلة):

> عندما كان **سوان** يرى **أوديت**، في أوقات حلم يقظته، وقد صارت زوجتَه، كان يتصور دائما اللحظة التي قد يصحبها فيها ـ هي ولاسيما ابنته ـ لزيارة **الأميرة دي لوم** (التي صارت عمّا قليل **الدوقة ده كَيرمانت**)... كان يتأثر وهو يتخيّل كل ما قد تقوله **الدوقة** [**ده كَيرمانت**] عنه لـ**أوديت**، وما قد تقوله **أوديت** للسيدة [**الدوقة**] **ده كَيرمانت** متلفّظا بكلماتهما نفسها... وكان يمثل لنفسه مشهد هذا التقديم بالدقة نفسها في التفاصيل الخيالية التي ينم عنها الناس الذين يبحثون الطريقة التي سيستثمرون بها يانصيبا يحددون رقمه عشوائيا، لو ربحوه(107).

وهذا «الحلم اليقِظ» استباقيٌّ لأنه استيهام يتوهّمه **سوان** قبل زواجه، واسترجاعيٌّ لأن **مارسيل** يذكُر به بعد ذلك الزواج؛ وتتآلف الحركتان لتلغي إحداهما الأخرى، واضعتين بهذه الطريقة الاستيهام في تزامن تام مع تكذيب الوقائع القاسي له، ما دام **سوان** قد تزوّج منذ عدة سنوات بـ**أوديتِ** لا تزال غير مرغوب فيها في صالون **كَيرمانت**. صحيح أنه هو نفسه تزوّج بـ**أوديت**، في حين لم يعد يحبها، وأنّ:

> الكائن الذي كان قد تمنى كثيراً [في دخيلائه] أن يعيش حياته كلها مع **أوديت**، ويئس من ذلك كثيرا... ذلك الكائن كان قد مات.

ومن ثم ها هي ذي القرارات القديمة والوقائع الراهنة تتواجه فيما بينها، في تناقضها التهكمي: قرارُ أن توضّح يوما العلاقاتُ الغامضة بين **أوديت** و**فورشڤيل**، والذي استُبدِلت به لامبالاةٌ مطبِقةٌ:

> لما كان كثير المعاناة فيما مضى، أقسم لنفسه بأنه ما أن يتوقف عن حب **أوديت**، وعن الخوف من إغضابها أو إيهامها بأنه كان يفرط في حبها، حتى يرضى بأن يوضّح معها ـ حبا في الحقيقة فقط ونظرا لأن ذلك نقطة من القصة ـ هل كان **فورشڤيل** قد ضاجعها أم لا يوم أن دق الجرس ونقر على زجاج النافذة دون أن يُفتح له وكتبت إلى **فورشڤيل** أن

> عمّاً لها هو الذي كان قد جاء. لكن المسألة التي كانت من الأهمية بحيث لم يكن ينتظر إلا نهاية غيرته ليوضحها، كانت بالضبط قد فقدت كل أهمية في نظر **سوان**، لما لم يعد غيورا.

وقرار أن يكشف ذات يوم عن لامبالاته المقبِلة، والذي استُبدل به كتمانُ اللّامبالاةِ الحقيقيةِ:

> بينما كان فيما مضى قد أقسم أنه لو توقف يوما عن حبِّ تلك التي لم يكن يتكهَّن بأن تكون زوجة له ذات يوم، ليُظْهِرَنّ لها بشراسة لامبالاته، الصادقة أخيرا، حتى يثأر لكرامته التي داستها زمنا طويلا، فإن ذلك الانتقام الذي كان يستطيع أن يمارسه الآن دونما أخطار... ذلك الانتقام، توقّف عن التشبث به؛ فقد اختفت مع الحُبِّ الرغبةُ في إظهار أنه قد توقف عن الحُبِ.

والمواجهةُ نفسُها ـ بطريق الماضي ـ بين الحاضر المؤمَّل والحاضر الواقعي، عند **مارسيل** الذي «شُفي» أخيرا من ولعه بـ**ـجيلبيرت**:

> لم أعد أرغب في رؤيتها، ولا حتى في أن أُظهر لها أنني لم أكن أحرص على رؤيتها وأنني، عندما كنت أحبها، كنتُ أعد نفسي كل يوم بأن أظهر لها عدم حُبِّي عندما أتوقف عن حبي لها؛

أو، بدلالةٍ نفسيةٍ مختلفة قليلا، عندما يحاول **مارسيل** مرَّة أخرى ـ وقد صار «الخِدْنَ العظيم» لـ**ـجيلبيرت** وصديقَ قاعة أكل **سوان** ـ، عندما يحاول عبثا أن يعثر، من أجل قياس ما أحرزه من تقدُّم، على الشعور الذي كان يشعر به فيما مضى إزاء حرازة ذلك «الموضع الذي لا يمكن تصوُّره» ـ وذلك ليس دون أن تُعزَى إلى **سوان** نفسه بعض الأفكار المماثلة عن حياته مع **أوديت**، تلك «الجنّة غير المؤمَّلة» التي لم يستطع أن يتصورها بلا اضطراب، والتي صارت واقعا مبتذلا لا سِحْرَ لَهُ[108]. فما كان المرء قد خطط له لم يحدُث؛ وما لم يكن يجرؤ على تمنيه يتحقق، ولكن حينما يصير غير راغب فيه. وفي كلتا الحالتين، يتراكب الحاضر مع المستقبل السابق الذي حلّ هو محله: إنه تكذيب استعادي لاستشراف مغلوط .

وتحدُث حركةٌ معاكسةٌ ـ تذكيرٌ مستشرَفٌ، لفٌّ من طريق المستقبل وليس بعدُ من طريق الماضي ـ كلّما عَرَض السارد مقدِّما كيف سيطّلع فيما بعدُ، بَعْدَ

فوات الأوان، على حدث راهن (أو على دلالته). هذا ما يقع، مثلا، عندما يروي مشهدا بين **السيد والسيدة ڤيردوران**، فيوضِّح بدقة أنه سينقله إليه **كُوطَّار** «بعد ذلك بسنوات». ويتسارَعُ النَّوَسان في هذه الإشارة من قسم «**كومبري**»:

> بعد ذلك بسنوات كثيرة، علمنا أننا إذا كنا في ذلك الصيف قد تناولنا الهليون يوما بعد يوم تقريبا، فقد كان ذلك لأن رائحته كانت تسبِّب للطباخة الصغيرة المسكينة المكلفة بتقشيره نوبات ربو هي من الحدَّة بحيث اضطرت في آخر المطاف إلى الانصراف من عند عمتي[109].

ويكاد يصير غوريا في هذه الجملة من كتاب «**السجينة**»:

> علمت أنه في ذلك اليوم كانت قد حدثت وفاة سببت لي كثيرا من الألم، هي وفاة **بيركَوط**. ـ

والتي هي جملة من الحذف والاختلال السِّرِّي بحيث يظن القاريُ في البداية أنه يقرأ:

> علمتُ في ذلك اليوم أنه كانت قد حدثت وفاة...[110].

ويتم النوسان المتعرِّج نفسُه عندما يُدخل السَّارد حدثا حاضرا، أو حتى ماضيا، بطريق استشراف الذكرى التي ستكون لديه عنه فيما بعد، كما سبق أن رأينا عن الصفحات الأخيرة من كتاب «**الفتيات المزدهرات**»، التي تنقُلنا إلى الأسابيع الأولى في **بالبيك** مرورا بذكريات **مارسيل** المقبلة في **باريز**؛ كذلك، عندما يبيع **مارسيل** أريكة العمة **ليوني** لقوادة، نعلم أنه لن يتذكَّر أنه كان ـ فيما قَبْلُ بكثيرٍ ـ قد استعمل هذه الأريكة مع ابنة العمة* غريبةِ الأطوار والتي نعرفها، إلا «فيما بعد بكثير»: إنه استرجاع على نقصان، كما كنَّا نقول، ولكن علينا الآن أن نستكمل هذه العبارة مضيفين: **بطريق الاستباق**. ولعل هذه الالتواءات السردية كافية على الأرجح للفت نظر المؤوِّل المرتاب، ولو أنه متسامح، إلى الفتاة الافتراضية.

وتتمثل نتيجة أخرى للبنية المزدوجة في أنه يمكن مفارقة زمنية أولى أن تقلب ـ وتقلب بالضرورة ـ العلاقة بين مفارِقات زمنية ثانية ونظام ترتيب الأحداث في النص. هكذا يؤدي الوضع الاسترجاعي لقسم «**حب لسوان**» إلى نتيجة مفادها أنه يمكن استشرافا (في زمن القصة) أن يحيل إلى حدث سبق للحكاية أن غطته: فعندما يقارِن

* م.ع. ـ عرفنا ابنة العمة هذه في الصفحة 63.

السارد بين القلق المسائي لـسوان المحروم من أوديت والقلق الذي سيشعر به هو نفسه «بعد ذلك ببضع سنوات» في الأماسي التي سيأتي فيها سوان هذا نفسُه لتناول طعام العشاء في كومبري، فإن هذا الإعلان القصصي هو في الوقت نفسه تذكير سردي للقارئ، ما دام قد سبق له أن قرأ حكاية ذلك المشهد «قبل ذلك» بحوالي خمسين ومئتي* صفحة؛ وبالعكس من ذلك وللسبب نفسه، فإن الإرجاع إلى قلق سوان الماضي، في حكاية «كومبري»، هو في نظر القارئ إعلان عن حكاية «حب لـسوان» المقبلة[111]. ومن ثم قد تكون العبارة الواضحة لمثل هذه المفارِقات الزمنية المزدوجة ما يشبه هذا:

كان لا بد من أن يحدُث فيما بعد، كما سبق أن رأينا...

أو هذا:

كان قد سبق أن حدث، كما سنرى فيما بعد...

فهل هي إعلانات استعادية؟ أو تذكيرات استشرافية؟ عندما يصير الوراء أمامَ والمقدمةُ مؤخَّرةً، يصير تحديد اتجاه السَّير مهمة صعبة.

هذه الاسترجاعات الاستباقيّة والاستباقات الاسترجاعيّة كلها مفارَقات زمنية معقّدة، وتربك أفكارنا المطمئنة عن الاستعادة والاستشراف بعض الإرباك. ولنذكّر مرة أخرى بوجود تلك الاسترجاعات المفتوحة (أي التي لا يمكن تحديد موقع نهايتها)، الأمر الذي يستتبع حتما وجود مقاطع سردية غير محدَّدة زمنيا. لكننا أيضا نجد في رواية «بحثا...» بعض الأحداث الخالية من كلِّ إرجاع زمني، والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال تحديد موقعها من الأحداث التي تحيط بها. ولكي تكون الأحداث غير قابلة لأن يُحدَّد موقعها، يكفي أن تُربط لا بحدثٍ آخر (الأمر الذي قد يجبر الحكاية على تحديدها بأنها أحداث سابقة أو لاحقة)، بل بالخطاب التعليقي (غير الزمني) الذي يواكبها ــ والذي نعرف الحجم الذي يتخذه في هذا العمل الأدبي. ففي أثناء حفلة عشاء آل كَيرمانت، يذكر السارد، في معرض حديثه عن إصرار السيدة ده ڤارامبون على مصاهرة مارسيل مع الأميرال جوريان ده لاكَراڤيير، يذكر خطأ صديقٍ لـآل كَيرمانت كان يقدِّم نفسه لـمارسيل مستعمِلاً اسم ابنة عمه السيدة ده شوصكَفو التي لا يعرفها السارد (وبالتالي فهو يذكر ــ على سبيل

* م.ع. ــ في الترجمة الأمريكية : 190 صفحة.

التوسع ـ أخطاء مماثلة يكثر ارتكابها في المجتمع): فهذه الأحدوثة، التي تتضمّن تقدُّما معيَّنا في حياة **مارسيل** المجتمعية، يمكن افتراض أنها لاحقة لحفلة عشاء **آل كَيرمانت**، ولكن لا شيء يسمح بتأكيد هذا الافتراض. وبعد مشهد التقديم الفاشل إلى **ألبيرتين**، في كتاب «**الفتيات المزدهرات**»، يقترح السارد بعض التأملات في ذاتية الشعور بالحب، ثم يوضح هذه النظرية بمثال أستاذ الرسم ذاك الذي لم يكن قد عرف قط لون شعر عشيقة كان قد كلف بها وخلّفت له بنتا («لم أرها قط إلا والقبعة على رأسها»)(112). هنا لا يمكن أيَّ استدلال من المضمون أن يساعد المحلل على تحديد وضع مفارِقة زمنية خالية من كل علاقة زمنية، وما علينا بالتالي إلاَّ أن نعتبرَها حدثا لاتاريخ له ولا عُمر، أي لا وقتيةً .

إلا أن مثل هذا الحدث المعزول ليس هو وحده الذي يُظهر قدرة الحكاية على تحرير تنظيمها من كل تبعية، ولو معكوسة، للترتيب الزمني للقصة التي ترويها. ذلك بأنّ رواية «**بحثا...**» تنطوي على بُنى **لاوقتية** حقيقية، وذلك في موضعين على الأقل. ففي نهاية كتاب «**سدوم وعامورة**» يُحدِث خطُّ سير «**عابرة المحيط الأطلسي**» وتتابعُ محطاتها (**ضونصيير، ماينڤيل، كَراتڤاست، هيرمينونڤيل**) مقطوعة سردية قصيرةً(113) لا يدين نظامِ تتابعها (مغامرة **موريل** في ماخور **ماينڤيل** ـ الالتقاء بـالسيد **دُه كريسي** في **كَراتڤاست**) بأي شيء للعلاقة الزمنية بين الحدثين اللذين يؤلِّفانها، ويدين بكل شيء للواقعة (التزمُّنية هي نفسها من جهة أخرى، ولكنها ذات تزمُّن ليس هو تزمُّن الأحداث المرويَّة) التي مفادها أن القطار الصغير يذهب أولا إلى **ماينڤيل**، ثم إلى **كَراتڤاست**، وأن هذه المحطات تثير في ذهن السارد، على ذلك الترتيب، أحدوثات ترتبط بها(114). إلا أن هذا الترتيب «الجغرافي» ـ كما لاحظ **جان پول هوستون** بحق في دراسته عن البنى الزمنية لرواية «**بحثا...**»(115) ـ لا يني يُكرِّر ويُبرز ذلك الترتيب (الأكثر ضمنية ولكن الأكثر أهمية من جميع النواحي) الذي هو ترتيب الصفحات الخمسين* الأخيرة من قسم «**كومبري**»، الذي تخضع فيه المقطوعة السردية لتوجيه التعارض بين **جهة ميزيكَليز وجهة كَيرمانت**، ولتوجيه التباعد المتزايد للمواقع عن المنزل العائلي في أثناء نزهة لازمنية وتركيبية(116). إن التتابع: أول ظهور لـ**جيلبيرت** ـ توديع شجرات الزعرور ـ اللقاء بين **سوان وڤانتوي** ـ

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : الأربعين.

وفاة **ليوني** ـ رؤية أبراج أجراس **مارتينفيل**، هذا التتابع لا صلة له البتَّة بالترتيب الزمني للأحداث التي تؤلفه، أو له علاقة توافق جزئي فقط. ويتوقف هذا التتابع أساسا على موضع المواقع (**طانصونفيل** ـ سهل **ميزيكَليز** ـ **مونجوفان** ـ عودة إلى **كومبري** ـ **جهة كَيرمانت**)، وبالتالي على زمنية مختلفة تماما هي: التعارض بين أيام النزهة إلى **ميزيكَليز** وأيام النُّزه في اتجاه **كَيرمانت**، وداخل كل من هاتين السلسلتين ترتيب تقريبي لـ«ـمحطات» النزهة. ولابد من الخلط بين ترتيب الحكاية المركبي وترتيب القصة الزمني خلطا ساذجاً حتى نتصور، كما يفعل قراء مستعجلون، أن الالتقاء بـ**الدوقة** أو حادثة أبراج الأجراس لاحقة لمشهد **مونجوفان**. والحقيقة أن السارد كانت لديه أوضح الأسباب ليجمع ـ دون مراعاة لأي تسلسل زمني ـ بين أحداث لها علاقة تقارب مكاني أو تطابق مناخي (فالذهاب في نُزهٍ إلى **ميزيكَليز** تحدث دائما في الجو الرديء، والذهاب في نُزهٍ إلى **كَيرمانت** تحدث دائما في الجو الصحو)، أو قرابة موضوعاتية (فـ**جهة مَيزيكَليز** تمثل الجانب الجنسي ـ العاطفي من عالم الطفولة، و**جهة كَيرمانت** هي جانبه الجمالي)؛ وهكذا يُظهر ـ أكثر وأفضل من كل من قَبْلَهُ ـ قدرة الحكاية على **الاستقلال الزمني**[117] .

لكن قد يكون من العبث التام ادِّعاء الخروج بخلاصات نهائية من مجرَّد تحليل المفارقات الزمنية، التي لا تمثل إلا سمة من السمات المشكِّلة للزمنية السردية. فمن البدهي إلى حد ما، مثلا، أن التواءات المدة، مثلها كمثل خروق الترتيب الزمني، تساهم في التحرر من هذه الزمنية السردية. وهذه الالتواءات هي التي ستستأثر باهتمامنا في الفصل الثاني.

هـوامش

(1) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27 [trad. angl. *Film Language : A Semiotics of the Cinema*, Trans. Michael Taylor (New York, 1974), p. 18.].

(2) انظر :
Gunther Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für Kluckhorn und Hermann Schneider*, 1948 ;

وقد أعيد نشره ضمن : *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.

(3) يشهد على ذلك بالتضاد تقدير **بيير دانييل هويه** هذا بخصوص رواية **«البابليات»** لـ**يامبليخوس** : «إن تنظيم تصميمها يعوزه الفن. فقد راعى ترتيب الزمن إلى حد كبير، ولم يرم بالقارئ في وسط الموضوع من أول وهلة على غرار **هوميروس**» (*Traité de l'origine des romans*, 1670, p. 157).

(4) «باشر العمل أولاً. وتناول موضوعك عَرْضاً تارة، ومن النهاية تارة أخرى ؛ وأخيرا نوع خططك، حتى لا تكرر نفسك أبدا» (Balzac, *Illusions perdues*, éd. Garnier, p. 230).

(5) Balzac, *Etudes sur M. Beyle*, Skira, Genève, 1943, p. 69.

(6) Homère, *L'Iliade*, Trad. Paul Mazon, éd. Les Belles Lettres, p. 3 [trad. angl. Homer, *The Iliad*, Trans. Andrew Lang, Walter Leaf, and Earnest Meyers (New York : Modern Library, n.d), book I, II. 1-11].

[م.ع. ـ تر. عربية : هوميروس، **الإلياذة**، ترجمة أمين سلامة، دار الفكر العربي، ط. 2، 1981، ص. 99].

(7) بل أكثر إذا أخذنا بعين الاعتبار المقطع الأول ـ غير السردي ـ المصوغ بصيغة حاضر مقام السرد (م.أ. ـ بمعناه عند **بنفنست**)، والوارد بالتالي في آخر لحظة ممكنة: «تَغَنَّيْ، أيتها الإلـٰهة».

(8) *Jean Santeuil*, éd. Pléiade, p. 674 [trad. angl. *Jean Santeuil*, trans. Gerard Hopkins (New York, 1956), p. 496].

(9) نواجه هنا متاعب الاصطلاح (ومصائبه). فمن جهة، تنطوي prolepse وanalepse على ميزة الانتماء بجذرها إلى أسرة نحوية ـ بلاغية ستفيدنا بعض عناصرها الأخرى فيما بعد؛ ومن جهة أخرى، سيكون علينا أن نستغل التعارض بين هذا الجذر -lepse، الذي يعني في الإغريقيَّة واقعة الأخذ،وبالتالي ـ سرديا ـ الأخذ على العاتق والاضطلاع (prolepse: الأخذ مقدما؛ analepse: الأخذ بعد فوات الأوان)، والجذر -lipse (كما في ellipse أو paralipse) الذي يعني، على العكس من ذلك، واقعة الإسقاط أو الإغفال. لكن لا سابقة مستعارة من الإغريقية تتيح لنا أن نشرف على التعارض ana/pro. ولذلك كان لجوؤنا إلى anachronie، التي هي واضحة تماما، ولكنها تخرج عن هذا النسق، والتي تتداخل بسابقتها مع analepse تداخلا مزعجا. وهو مزعج، ولكنه دال.

(10) P II, 712-713/RH II, 82-83.

(11) فعلا، إن إحدى الغرف المذكورة هي غرفة **طانصونفيل**، التي لم ينم فيها **مارسيل** إلا أثناء الإقامة المروي عنها في آخر كتاب **«الهاربة»** وفي أول كتاب **«الزمن المستعاد»**. وقد يمكن مرحلة حالات الأرق، التي هي مرحلة لاحقة لتلك الإقامة، أن تتزامن مع هذه المعالجة و/أو تلك من المعالجات اللاحقة بالمصححة، والتي تؤطر حادثة **باريز** وهي في حالة حرب (1916).

(12) Muller, *Les voix narratives*, première partie, chap. II, et *passim*.

سأعود إلى التمييز بين البطل والسارد في الفصل الأخير.

(13) بعد حلوى المادلين، سيُدْمَجُ الـكومبري «الكلّيُّ» في ذكريات المصاب بالأرق.

(14) لكن أليس دور سوان في مشهد النوم أبويّاً بكيفية نمطية؟ مهما يكن، فإنه هو الذي يحرم الطفل من حضور أمه. إن الأب الشرعي، على العكس من ذلك، يبدو هنا ذا تسامحية أثيمة، ذا مجاملة ساخرة ومشبوهة: «اذهبي مع الطفل...». فما الذي يمكن استنتاجه من هذه الحزمة؟

(15) Balzac, *Illusions perdues*, éd. Garnier, p. 550-643.

(16) G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969, p. 202.

(17) P II, 257-263/RHI, 899-904.

(18) P III, 574-582/RHII, 786-792.

(19) P I, 467-471/RHI, 358-361 ; P III, 664-673/RH II, 849-856 ; P III, 182-188/RHII, 506-510.

(20) P II, 737-755/RH II, 900-913 ; *cf.* P III, 723/RH II889.

(21) P I, 72-80/RH, 55-60.

(22) PI, 718/RH I, 544; P II 83/RHI, 773; P II, 523/1090; P III, 808/RH II, 954.

وذلك، طبعاً، على افتراض أن تُحمَل هذه الأخبار الاستعادية على محمل الجد تماماً، وهو قانون التحليل السردي. غير أن الناقد يستطيع أيضاً، من جهته، أن يعتبر مثل هذه التلميحات هفوات المؤلِّف، حيث تُسقَط سيرة بروست مؤقتا على سيرة مارسيل.

(23) بل إن نقصان [*paralipse*] البلاغيين حذف كاذب، وبعبارة أخرى: إنه تعريض. فهنا يتعارض النقصان بما هو محسن سردي مع الحذف كما يتعارض ترك الشيء جانبا مع ترك الشيء حيث هو. وسنعثر ثانية فيما بعد على النقصان بما هو واقعة صيغة.

(24) P III, 199-201/RH II, 518.

هذا، ما لم نعتبر التناول الترددي للشهور الأولى من الحياة المشتركة مع ألبيرتين في بداية كتاب «الهاربة» حذفا.

(25) P II, 371/RH I, 983.

(26) P I, 578/RH I, 440.

(27) «بنت عمة (صغيرة)، ملقّنتي» (P I, 578/RH I, 440)، كما يذكر كلاواك وفيري، برصانةٍ ودقةٍ، في ثبت أسماء الأشخاص.

(28) صحيح أن لديها غرفتين، متجاورتين، تمرُّ إلى إحداهما بينما تُهوِّى الأخرى (P I, 49/RH I, 37-38). لكن إذا كان الأمر كذلك، فإن المشهد يصير من أقل المشاهد احتشاما. ومن جهة أخرى، فإن العلاقة غير واضحة بين هذه «الأريكة» والسرير الموصوف في P I, 50/RH I, 38،بغطائه المزين برسوم زهرية والذي ينبعث منه «الشذى الأوسط، الدَّبِق، المسيخُ، المتُخِم القوي النكهة»، الذي كان مارسيل الصغير جدا يعود إليه دائما، «بنهم غير معترف به»، لـ«يندبق» فيه. لنترك هذه المشكلة للمتخصِّصين، ولنذكر بأن «التلقين» في قسم «اعتراف فتاة»* من كتاب «الملذات والأيام» يورِّط البطلة البالغة أربع عشرة سنة من العمر و«ابن خال» بالغا خمسة عشر سنة، «فاجرا سلفاً» (Pléiade, p. 87; *Pleasures and Regrets*, trad-amér. Louise Varèse [New York, 1948], p. 34).

* «Confession d'une jeune fille».

(29) فيما يخص التردي عامة، انظر الفصل III.

(30) P I, 808-823/RHI, 609-617.

(31) P I, 953-955/RHI, 713-714.

(32) Eberhart Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, 2e partie.

(33) P III, 866-869/RHII, 997-999 ; cf. P III, 623-655/RHII, 820-840 ; P III, 855/RHII, 988 et P I, 672-674/RHI, 510-511.

(34) P III, 868/RHII, 998.

لنذكر بأن الإحساس بالملل أمام صف الأشجار كان دليل مارسيل على الموهبة الأدبية الفاشلة، وبالتالي على إخفاق حياته.

(35) PII,425/RHI, 1022; cf. P I 700/RHI, 531.

(36) P II, 157/RHI, 827.

(37) P I, 577/RHI, 439.

(38) P III, 344/RHII, 622.

(39) P III, 54-55/RHII, 415-416.

عندما يعود مارسيل إلى بيته ومعه سرنجات، يصطدم بـأندريه التي تتذرع ببعض الحساسية، فتمنعه من الدخول على الفور. والواقع أنها كانت ذلك اليوم في وضع أثيم مع ألبيرتين.

(40) P III, 600-601/RHII, 803-804.

(41) PIII, 1029-1030/RHII, 1125-1126.

(42) انظر: Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, p. 124.

(43) P I, 738/RHI, 558-559.

(44) P II, 267/RHI, 907.

(45) P III, 591 et 701/RHII, 798 and 874.

(46) P II, 573 et 681/RHI, 1125 and II, 61.

(47) PII, 373 et 721/RHI, 985 and II, 88.

(48) PII, 858 et 892RHII, 184 and 208.

(49) PIII, 563 et 574RHII, 777 and 786.

(50) PII, 883/RHII, 202.

(51) PII, 138 et 176/RHI, 813 and 841.

(52) PI, 786 et II, 776/RHI, 593 and II, 127-128.

(53) PI, 160-165 et III, 261/RHI, 123-127 and II, 562.

(54) PI, 623 et III, 695/RHI, 474 and II, 868.

(55) PI, 155-180 et III, 681/RHI, 825-844 and II, 859.

(56) PI, 231 et 371/RHI, 177 and 284.

(57) PIII, 515/RHII, 744-745; PIII, 525/RHII, 751; PIII, 599-601/RHII, 802-803.

(58) PII, 1120 et III, 337/RHII, 370 and 617-618.

(59) PI, 184/RHI, 141.

(60) *Figures* (Paris, 1966), p. 60 et *Figures II*, p. 242.

(61) PI, 141, et III, 694/RHI, 108 and II, 866.

(62) PI, 12 et 158/RHI, 10 and 121.

(63) PIII, 697/RHII, 868.

(64) أن تجسد جهة ميزيگليز النشاط الجنسي، فذلك ما تثبته هذه الجملة بوضوح:

ما كنت أتوق إليه توقا محموما آنذاك، كان بوسعها، لو استطعت فقط أن أفهمها وألقاها من جديد، أن تذيقني إياه منذ يفاعتي. لقد كانت جيلبيرت في تلك الفترة تنتمي حقا إلى جهة ميزيگليز انتماء أكمل مما كنت قد ظننت.

.(PIII, 697/RHII, 868)

(65) روصينڤيل تحت العاصفة هي طبعا (كـسپاريز تحت نار العدو فيما بعد) سدوم وعامورة تحت الصاعقة الإلـٰهية:

أمام أعيننا، على بُعْد منا، الأرض الموعودة أو الملعونة، روصينڤيل، التي لم أنفذ إلى أسوارها قط، روصينڤيل، عندما كان المطر قد انقطع عنا، كانت لاتزال تعاقب، كقرية مذكورة في «الكتاب المقدس»، برماح العاصفة كلها التي تجلد مساكن قاطنيها بانحراف، أو كان قد غفر لها الرب الأب الذي كان يعيد إليها ضوء شمسه، ذلك الضوء الذي ينزل إليها سيقانا ذهبية مهدبة متفاوتة الطول كأشعة وعاء القربان المقدَّس على مذبح كنيسة (PI, 152/RHI, 116-117).

ونلاحظ حضور الفعل *flageller* [جَلَد]، وهو تكرار خفي للصلة التي تجمع هذا المشهد ـ مقدما ـ بحادثة السيد ده شارلوس إبان الحرب، بما أن الجلد يشتغل «رذيلة» («خطيئة») وعقابا في آن واحد.

(66) Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Paris, 1971, I, p. 269.

(67) لنذكر بأن هذا المقطع، الذي يعترض عليه بعضهم، دون كثير من البراهين وبالرغم من شهادة أفلاطون (الجمهورية، I، 334 ب)، كان موضوع تعليق لـ آورباخ (*Mimesis*, chap. I [trad. angl. *Mimesis*, trans. willard Trask [1953; rpt. Garden City, N.Y., 1957], chap. I].

(68) Garnier, p. 214 et 341.

(69) *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pléiade, p. 271 [trad. amér. *Martel Proust on Art and Literature*, 1896-1919, trans. S.T. Warner (New York, 1958), p. 173], et *Recherche*, PI, 208/RHI, 159.

(70) PII, 263/RHI, 904.

(71) PIII, 755/RHII, 913 et PIII, 762/RHII, 919.

(72) PI, 471/RHI, 361 et PIII, 201/RHII, 520.

(73) PI, 211/RHI, 162 et PII, 267/RHI, 907.

(74) Garnier, pp. 550 et 643.

(75) PIII, 582/RHII, 792 et PIII, 676/ RHII, 856.

(76) PI, 90 et 97/RHI, 68 and 74.

(77) PII, 298-345/RHI, 928-964.

(78) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 77. [trad. amér., *The Poetics of Prose* (Ithaca, N.Y., and London, 1977), p. 65.]

(79) Rousseau, *Confessions*, éd. Pléiade, p. 20.

(80) تتضمن رواية «بحثا...» أكثر من عشرين مقطعا استباقيا ذا سعة سردية ما، فضلا عن التلميحات البسيطة في ثنايا الجملة. وليست الاسترجاعات ذات التحديد نفسه أكثر منها عددا، لكنه صحيح أنها تكاد تحتل النصَّ كلَّه بسعتها، وأن تلك الطبقة الأولى الاستعادية هي التي تتهيأ عليها الاسترجاعات والاستباقات من الدرجة الثانية.

(81) انظر: Tadié, *Proust et le roman*, p. 376.

(82) PIII, 804/RHII, 950 et PIII, 1028/RHII, 1124.
(83) PIII, 951-952/RHII, 1063.
(84) PIII, 1039-1043/RHII, 1133-1136.
(85) PI, 421-427/RHI, 321-325.

سأعود فيما بعد إلى الصعوبات التي تثيرها هذه الفقرة المكتوبة عام 1913 ولكن المزامنة خياليا (قصصياً) للسرد النهائي، وبالتالي اللاحقة للحرب.

(86) PI, 829/RHI, 624 ; PI, 67/RHI, 50 ; PIII, 646/RH [omitted in the English translation] ; PII, 720/RHII, 87 ; *cf.* PI, 165/RHI, 127 (عن قرية كومبري), PI, 185/RHI, 141-142 (عن منظر كيرمانت الطبيعي), PI, 186/RHI, 142 (عن «الجهتين»), PI, 641/RHI, 487 (عن الفتاة في قطار لاغاسپولييغ), PII, 883/RHII, 202 (عن السيدة سوان), PIII, 625/RHII, 822 (عن البندقية), etc.

(87) PI, 37/RHI, 28.

تعليق آورباخ ضمن: *Mimesis*, p. 539 [trad. amér. *Mimesis*, p. 481]. ولا يمكن أن يفوتنا هنا التفكير في روسو:

> مرت زهاء ثلاثين سنة على خروجي من بوسي دون أن أتذكر إقامتي فيها بكيفية سائغة من خلال ذكريات مترابطة بعض الترابط. لكنني الآن وقد تجاوزت سن النضج وانحدرت نحو الشيخوخة، أشعر أن هذه الذكريات نفسها تنبعث من جديد بينما تتلاشى الذكريات الأخرى، وترسّخ في ذاكرتي بمعالم تزداد سحرا وزخما يوما بعد يوم؛ وذلك كما لو كنت أسعى في الإمساك ثانية بالحياة من بداياتها، بعد أن أحسست بها تهرب مني.

(Rousseau, *Confessions,* Pléiade, p. 21; trad. amér. New York: Modern Library, 1945, p. 20).

(88) إليكم قائمة الاستباقات الرئيسية، حسب ترتيبها في النص: PII, 630/RH, 24، خلال لقاء جوپيان ـ شارلوس : نتيجة العلاقات بين الرجلين، فوائد يستفيدها جوپيان من محاباة شارلوس، تقدير فرانسواز لخصال اللوطيّين الأخلاقية؛ PII, 739-741/RH II, 101-102، عند العودة من حفلة كيرمانت الساهرة: اعتناق الدوق لاحقاً للدريفوسيَّة؛ PIII, 214-216/RH II, 529-530، قبل حفلة آل ڤيردوران الموسيقية: اكتشاف شارلوس اللاحق لعلاقات موريل بـليا؛ P III, 322-324/RH II, 604-605، في آخر الحفلة الموسيقية: مرض شارلوس ونسيانه حقده على آل ڤيردوران؛ P III, 799-781/RH II, 939-634، خلال التنزه رفقة شارلوس: نتيجة علاقاته بـموريل المغرم بامرأة. نتبين أن هذه الاستباقات كلها لها وظيفة استشراف تطور مفارق، وهو أحد تلك الانقلابات غير المتوقعة التي تلتذ بها الحكاية البروستية.

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et 802-806/RHI, 510-511 and 605-608; PII, 512-514/RHI, 1082- PIII, 804/RHII, 950 (عن غرفة ضونصيير)، 1083; cf. PII, 82-83/RHI, 772, PIII, 703-704/RHII, 875-876 (اللقاء بـموريل، بعد سنتين من التنزه مع شارلوس) (اللقاء بـسان ـ لو في المجتمع)، إلخ.

(90)

> إلا أن هذا الانتظار على الدرج كان يُفْتَرَضُ فيه أن تكون له علي عواقب هي من الخطورة، وأن يكشف لي منظرا طبيعيّاً، ليس تورنريا* بعد بل أخلاقي، هو من الأهمية، بحيث يُفضَّل إرجاء حكايته بضع لحظات مقدِّما عليه حكاية زيارتي لـآل كيرمانت لما علمت أنهم كانوا قد عادوا إلى البيت. (PII, 573/RHI, 1125).

* م.ع. ـ تورنري :نسبة إلى الرسام والنقاش الإنكليزي جوزيف مالورد وليم تورنر (1775-1851).

(91)PI, 233/RHI, 179.

(والتشديد منّي).

(92)PI, 159/RHI, 122 et PII, 1114/RHII, 366.

لكن لابد من التذكير بأن **بروست** عندما يكتب هذه الجملة قبل 1913 لم «يخلق» بعد شخصية **ألبيرتين**، التي ستتبلور بين 1914 و1917. ومع ذلك كان يفكر، بكل بداهة، فيما يخص مشهد **مونجوڤان**، في «سقْط» هذا النظام، الذي لم يُدقق إلا فيما بعد؛ ومن ثم فهو **إعلان** نبوئي على وجهين.

(93)I, chap. 3; II, chap. 4; II, chap. 5; II, chap. 10; II, chap. 13; III, chap. 2.

(94)PIII, 866/RHII, 997.

راجع، دون استعارة هذه المرة، مُلَخَّصَيْ عشاء **آل ڤيردوران** (PI, 251/RHI, 193) أو حفلة **سانت ـ أوڤرت** الساهرة (PI, 322/RHI, 247) المستشرقَيْن.

(95)PI, 433 et II, 866 *sq.*/RHI, 332 and II, 190 ff; PI. 471 et III, 575 *sq.*/RHI, 361 and II, 786 ff; PII, 768 et III, 415 *sq.*/RHII, 122 and II, 669 ff; PIII, 805 et III, 859/RHII, 951 and II, 992.

(والتشديد منّي).

(96) Cf. Raymonde Debray-Genette, «Les Figures du récit dans *Un cœur simple*», *Poétique*, 3, 1970.

(97) PI, 141/RHI, 108-109; PI, 76/RHI, 57; PI, 20/RHI, 15; PI, 113 et 159/RHI, 86 and 122.

(98) PII, 1085 et III, 301/RHII, 345 and 589.

(99) PI, 512/RHI, 391; PI, 598/RHI, 455, cf. PIII, 904/RHII, 1027; PI, 626/RHI, 476.

(100) «إن روح كل وظيفة هي بذرتها إن صح التعبير، و ذلك يمكنها من بذر عنصر في الحكاية سينضج فيما بعد» (رولان بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايات»، ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن آفاق (مجلة)، عدد 8ـ9، 1988، ص. 11).

(101) انظر: Roland Barthes, *S/Z*, p. 39 [trad, amér. *S/Z*, New York, 1974, p. 32].

(102) Jean-Pierre Richard, «Proust et l'objet herméneutique», *Poétique*, 13, 1973.

(103) PI, 471/RHI, 361.

(104) PII. 739/RHII, 101; PIII, 214/RHII, 529; PIII, 703/RHII, 875; PIII, 779/RHII, 932; PIII, 803/RHII, 950

(والتشديد منّي).

(105) PII, 716/RHII, 85; PIII, 216/RHII, 530; PIII, 806/RHII, 952; PIII, 952/RHII, 1064.

(والتشديد مني). طبعا إن دلائل تنظيم الحكاية هذه هي في ذاتها سمات المقام السردي، التي سنجدها ثانية بصفتها كذلك في فصل الصوت.

(106) PIII, 1030/RHII, 1126.

(107) PI, 470/RHI, 360-361.

(108) PI, 471/RHI, 361; PI, 523/RHI, 399-400; PI, 525/RHI, 401; PII, 713/RHII, 83; PI, 537-538/RHI, 410.

(109) PIII, 326/RHII, 607; PI, 124/RHI, 95.

(110) PIII, 182/RHII, 506.

ويعبر ملخص **كلاراك وفيري** (PIII, 1155) هكذا: «أعلم في ذلك اليوم بوفاة **بيركوط**».

(111) PI, 297 et 30-31/RHI, 228 and 23-24.

(112) PII, 498/RHI, 1072; PI, 858-859/RHI, 645.

(113) PII, 1075-1086/RHII, 338-346.

(114) «فيما يتوقف القطار متعرج السير ويصيح المستخدَم **ضونصيير، كَرانڤاست، مايڤيل**، إلخ.، أكتفي هنا بالإشارة إلى ما يذكرني به الشط الصغير أو الموقع».

(115) J. P. Houston, «Temporal Patterns in *A la recherche...*», *French Studies,* 16, Janvier 1962, 33-45.

(116) ينتمي القسم الأكبر من هذه المقطوعة إلى فئة الترددي لهذا السبب. وأهمل الآن ذلك المظهر لأتناول نظام تتابع الأحداث المفردة وحده.

(117) بما أنني سميت المفارقات الزمنية بالاستعادة أو الاستشراف **استرجاعات واستباقات**، فقد يمكنني إطلاق تسمية **الاستخدامات** (أي واقعة الجمع) **الزمنية** [م.أ. ـ أو غير الزمنية] على تلك المجموعات المفارقة زمنيا والمحكومة بقرابة ما، مكانية أو موضوعاتية أو غيرها. والاستخدام الجغرافي، مثلا، هو مبدأ الجمع السردي في حكايات السفر المرصعة بأحدوثات، مثل كتاب «**مذكرات سائح**»* أو كتاب «**الراين**»*. ويوجه الاستخدام الموضوعاتي في الرواية الكلاسية ذات الجوارير، يوجِّه الاندراجات العديدة للـ«ـقصص»، المبرَّرة بعلاقات التماثل أو التقابل. وسنجد ثانية فكرة الاستخدام في معرض الحديث عن الحكاية الترددية، التي هي متغيِّر آخر له.

---

* *Mémoires d'un touriste.*
* *Le Rhin.*

II . المـــدة

اللاّتواقتات

لقد ذكَرتُ في مستهل الفصل السابق بنوعية المصاعب التي تعترض فكرة «زمن الحكاية» بالذات في الأدب المكتوب. وطبعا، إن المدة هي التي يُحَسُّ في شأنها بهذه الصعوبات أيما إحساس، لأن وقائع الترتيب، أو التواتُرِ، يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص: فالقول إن حادثة (أ) تأتي «بعد» حادثة (ب) في التنظيم المركبي لنص سردي، أو إن حدثا (ج) يُروى فيه «مرَّتين» قول بقضيتين معناهما واضح، ويمكن مقارنتُهما مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى مثل: «إن الحدث (أ) سابقُ الحدثِ (ب) في زمن القصة» أو «إن الحدث (ج) لا يقع فيه إلا مرة واحدة». ومن ثم، فالمقارنة هنا بين الصعيدين شرعية وملائمة. وبالمقابل، فمقارنة «مدَّة» حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات. فما يُطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون ـ كما سبق أن قلنا ـ غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيرا أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية، وأنه ـ على خلاف ما يحدث في السينما، أو حتى في الموسيقى ـ لا شيء يتيح لنا تحديد سرعة «عادية» للأداء.

ومن ثم نفتقد الآن النقطة المرجعية، أو درجة الصفر، التي كانت في حالة الترتيب تزامنا بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية، والتي قد تكون هنا تواقتا دقيقا بين الحكاية والقصة؛ نفتقدها الآن، حتى وإن صح أن مشهداً حواريا (إذا افترضناه خالصا من كل تدخل للسارد ودون أي حذف) يمنحنا «ضربا من التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي»[1]، كما يلاحظ **جان ريكاردو**. إنني أنا الذي أشدد على كلمة «ضرب» لأُلحَّ على الطابع غير الدقيق، وخصوصا غير الزمني بدقة، لهذا التساوي: فكل ما يمكن تأكيده عن مثل هذا المقطع السردي (أو المسرحي) هو

أنه ينقل كل ما قيل، واقعيا أو خياليا، دون أن يضيف إليه أي شيء، لكنه لا يعيد السرعة التي قِيلَتْ بها تلك الأقوال، ولا الأوقات الميتة الممكنة في الحديث. ومن ثم فهو لا يستطيع البتَّة أن يلعب دور مؤشر زمني؛ وحتى لو لعب ذلك الدور، فإنه لا يمكن إشاراته أن تصلح لقياس «مدة الحكاية» في المقاطع ذات الوتيرة المختلفة والتي تحيط به. ومن ثم لا يوجد في المشهد الحواري إلا نوع من التساوي **العرفي** بين زمن الحكاية وزمن القصة، وبهذه الصفة سنستعمله فيما بَعْدُ عند تنميطنا للأشكال التقليدية للمدة السردية، لكنه لا يمكنه أن يقوم لنا مقام نقطة مرجعية في مقارنة دقيقة للمُدَد الواقعية.

ومن ثم يجب العدول عن قياس تغيرات في المدة بتساو في المدة بعيدِ المنال، لأنه لا يُتحقق منه، بين الحكاية والقصة . لكن تواقتية حكاية ما يمكنها أيضا أن تُحدَّد ـ كتواقتية بندول، مثلا ـ ليس بعد نسبيا، بالمقارنة بين مدتها ومدة القصة التي ترويها تلك الحكاية، ولكن بكيفية مطلقة ومستقلة كثيرا أو قليلا، بأنها **ثبات في السرعة**. ونقصد بـ«ـالسرعة» العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا مترا في الثانية، وكذا ثانية في المتر): فستُحدَّد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات)(2). ومن ثم فإن الحكاية المتواقِتة، وهي درجة الصفر المرجعية الافتراضية عندنا، قد تكون هنا حكاية ذات سرعة متساوية، دون تسريعات ولا تبطئات، وقد تظل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثابتة دوما. ولا شك في أن لا فائدة من إيضاح أن مثل هذه الحكاية لا توجد، ولا يَمكن أن توجد، إلا على سبيل تجربة مختبرية: فمهما كان مستوى البَلْورة الجمالية، فإنه يصعب تصور وجود حكاية لا تقبل أي تغير في السرعة ـ وحتى هذه الملاحظة التافهة لها سلفا بعض الأهمية: إذ يمكن حكاية أن تعمل دون مفارقات زمنية، لكنها لا تستطيع أن تعمل دون **لاتواقتات** أو ـ بعبارة أفضل (كما هو محتمل) ـ دون آثار **الإيقاع**.

وقد يكون التحليل المفصل لهذه الآثار متعِبا وخاليا من كل دِقَّة حقيقية ـ في آن واحد ـ، ما دام الزمن القصصي يكاد لا يُشار إليه (أو لا يُستدل عليه) أبدا بالدقة التي قد تكون ضرورية فيه. ومن ثم لا تجد الدراسة هنا بعض الملاءمة إلا على

المستوى العيانيّ*، مستوى الوحدات السردية الكبرى، ما دام من المسلّم به أن قياس كل وحدة لا ينطبق إلا على مقاربة إحصائية لها[3] .

وإذا أردنا رسم صورة لهذه التغيرات في حالة رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، فعلينا أولا وقبل كل شيء أن نحدد ما سيُعتبر تمفصلات سردية كبرى، ثم علينا أن نتوفر على تسلسل زمني* داخلي واضح ومتماسك تقريبا لقياس زمنها القصصي. وإذا كان تشكيل المعطى الأول سهلا، فإن تشكيل المعطى الثاني ليس كذلك .

• ففيما يخص التمفصلات السردية، لابد أولا من ملاحظة أنها لا تتوافق مع التقسيمات الظاهرة للعمل الأدبي إلى أجزاء وفصول مزوَّدة بعناوين وأرقام[4]. غير أننا إذا تبنَّينا وجود قطيعة زمنية و/أو مكانية مهمة مقياسا فاصلا لنا، فإن التقطيع يتم ـ دون كثير من التردد ـ كما يلي (وأعطي بعضَ هذه الوحدات عناوين دالة فقط ـ هي من اقتراحي) :

(**1**) I، ص. 3–186، بإهمال الاسترجاعات الذاكرية المدروسة في الفصل السابق، فإن الوحدة المخصصة للطفولة في **كومبري** هي التي سنطلق عليها طبعا، كما فعل **بروست** نفسه، اسم **كومبري**.

(**2**) بعد قطيعة زمنية ومكانية، يأتي «**حبٌّ لسوان**»*، I، ص. 188–382.

(**3**) بعد قطيعة زمنية، تأتي الوحدة المخصصة للمراهقة الـ**پاريزية** والتي تغلب عليها العلاقات الغرامية مع **جيلبيرت** واكتشافُ وسط **سوان**، وتشغَل القسم الثالث من كتاب «**من جهة بيت سوان**» (وهو «**أسماء البلدان: الاسم**»*) والقسم الأول من كتاب «**الفتيات المزدهرات**» (وهو «**حول السيدة سوان**»*)، I، ص. 383–641: سنسميها **جيلبيرت**.

(**4**) بعد قطيعة زمنية (سنتين) ومكانيَّة (انتقال من **پاريز** إلى **بالبيك**)، تأتي

° م.ع. ـ **عياني** : يُرى بالعين المجرَّدة، وبالتالي فهو كبير أو ضخم، إلخ.

° م.ع. ـ **تسلسل زمني** : جدول يبين التواريخ الدقيقة للأحداث مرتبة بحسب تسلسلها الزمني.

* «Un amour de Swann».

* «Noms de pays : le Nom».

* «Autour de Mme Swann».

حادثة الإقامة الأولى في **بالبيك**، والتي توافق القسم الثاني من كتاب «**الفتيات...**» (وهو «**أسماء البلدان: البلد**»*)، I، ص. 642–955: **بالبيك** I.

(5) بعد قطيعة مكانية (عودة إلى **باريز**)، سنعتبر وحدة واحدة ووحيدة كل ما يفصل بين الإقامتين في **بالبيك**، والذي يكاد يحدث كليا في **باريز** (باستثناء إقامة قصيرة في **ضونصيير**)، في وسط **كَيرمانت**، وبالتالي كتاب «**جهة كَيرمانت**» بأكمله وبداية كتاب «**سدوم وعامورة**» (أي المجلد II حتى الصفحة 751 منه) : **كَيرمانت**.

(6) الإقامة الثانية في **بالبيك**، بعد قطيعة مكانية جديدة، أي نهاية كتاب «**سدوم وعامورة**» والمجلد II (ص. 751–1131) كلها؛ وسنطلق على هذه الوحدة اسم : **بالبيك** II.

(7) بعد انتقال جديد (عودة إلى **باريز**)، تأتي قصة حبس **ألبيرتين** وفرارها ووفاتها، حتى الصفحة 623 من المجلد II، أي كتاب «**السجينة**» كله ومعظم كتاب «**الهاربة**»، حتى السفر إلى مدينة **البندقية**: **ألبيرتين**.

(8) II، ص. 623–675، الإقامة في مدينة **البندقية** وسفر العودة : **البندقية**.

(9) II، ص. 675–723، جَمْعاً بين كتاب «**الهاربة**» وكتاب «**الزمن المستعاد**»: الإقامةُ في **طانصونفيل**.

(10) بعد قطيعة زمنية (إقامة في مصحة) ومكانية (عودة إلى **باريز**)، II، ص. 723–854: **الحرب**.

(11) بعد قطيعة زمنية أخيرة (إقامة جديدة في إحدى المصحات)، فإن الوحدة السردية الأخيرة هي وحدة: **حفلة كَيرمانت النهارية** (II، ص. 854–1048)*(5).

---

* «Noms de pays : le Pays».

° م.ع. ـ نظرا لأننا لا نتوفر على ترجمة عربية كاملة لرواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» (هناك مشروع طموح في هذا الصدد حقق منه السيد **إلياس بديوي** (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق) حتى الآن ـ على حد علمنا ـ ثلاثة مجلدات)، أبقينا في المتن على أرقام صفحات الأصل الفرنسي للرواية ؛ ونورد فيما يلي من هذا الهامش أرقام الصفحات المقابلة من الترجمة الأمريكية كما أوردتها مترجمة جنيت الأمريكية : (1) I, 3-142 ; (2) I, 144-292 ; (3) I, 293-487 ; (4) I, 488-714 ; (5) I, 719-1141 et II, 3-109 ; (6) II, 110-378 : (7) II, 820 ; (8) II, 821-856 ; (9) II, 856-889 ; (10) II, 890-987 ; (11) II, 988-1140.

• وفيما يخص التسلسل الزمني، تتبدّى المهمة أصعب بعض الصعوبة، بما أن التسلسل الزمني لرواية «**بحثا**...» ليس واضحا ولا متماسكا في تفاصيله. ولا ينبغي لنا أن نخوض هنا في نقاش قديم سلفا، وغير قابل للحل ظاهريا، تتكون وثائقه الرئيسية من ثلاثة مقالات لـ**ويلي هاشي** وكتاب لـ**هانز روبرت ياوص** وآخر لـ**جورج دانييل**، والتي أحيل عليها القرّاء فيما يخص تفاصيل هذا النقاش(6). بل حَسْبُنا أن نذكّر بأن العائقين الرئيسيين هما: من جهة، استحالة وصل التسلسل الزمني الخارجي لكتاب «**حب لسوان**» (إرجاعات إلى أحداث تاريخية تفرض أن تؤرّخ الحادثة بحوالي 1882–1884) بالتسلسل الزمني العام لرواية «**بحثا**...» (التي تنقل هذه الحادثة نفسها إلى حوالي 1877–1878)(7)؛ ومن جهة أخرى، التنافر بين التسلسل الزمني الخارجي للحادثتين **بالبيك** II **وألبيرتين** (إرجاعات إلى أحداث تاريخية وقعت بين سنتي 1906 و1913) والتسلسل الزمني الداخلي العام (الذي يعيدهما إلى ما بين سنتي 1900 و1902)(8). ومن ثم لا يمكن وضع تسلسل زمني متماسك على التقريب إلا إذا أقصيت هاتان السلسلتان الخارجيتان واقتُصر على السلسلة الرئيسية التي صوّتاها الأساسيتان هما: خريف 1897 – ربيع 1899 في حالة **كَيرمانت** (بسبب قضية **دريفوس**)، و1916 طبعا في حالة **الحرب**. انطلاقا من هاتين الجُذّتين، نضع سلسلة متجانسة تقريبا، ولكن مع بعض الغموض الجزئي الذي يُعْزَى خصوصا إلى: أ) الطابع الغامض للتسلسل الزمني لـ**كومبري** وإلى علاقته المبهمة بالتسلسل الزمني لـ**جيلبيرت**؛ ب) غموض التسلسل الزمني لـ**جيلبيرت**، الذي لا يسمح بتحديد المدة التي انقضت بين «بداية[-ي] السنة»* المذكورتين: هل هي سنة أو سنتان؟(9)؛ ج) المدة غير المحددة للإقامتين في المصحة(10). وسأقطع هذه الشكوك بوضع تسلسل زمني دال فقط، ما دام قصدنا لا يتعدى تكوين فكرة إجمالية عن الإيقاعات الكبرى للحكاية البروستية. ومن ثم فإن **فرضيتنا** عن التسلسل الزمني، في حدود الملاءمة التي حددناها هكذا، هي التالية:

حُب لسوان: 1877–1878.

(مِيلاد مارسيل وجيلبيرت: 1878).

كومبري: 1883–1892.

* Les deux «premier de l'an».

جيلبيرت: 1893 ـ ربيع 1895.
باليبك I: صيف 1897.
كَيرمانت: خريف 1897 ـ صيف 1899.
باليبك II: صيف 1900.
ألبيرتين: خريف 1900 ـ بداية 1902.
البندقية: ربيع 1902.
طانصونڤيل: 1903.
الحرب: 1914 و1916.
حفلة كَيرمانت النهارية: حوالي 1925.

طبقا لهذه الفرضية، وبعض المعطيات الزمنية الأخرى الثانوية، فإن التغيرات الكبرى في سرعة الحكاية تتحدد تقريبا كمايلي:

كومبري: 180 صفحة في مقابل حوالي 10 سنوات
حب لسوان: 200 صفحة في مقابل سنتين تقريبا
جيلبيرت: 160 صفحة في مقابل حوالي سنتين
(هنا حذف مقداره سنتان).
باليبك I: 300 صفحة في مقابل 3 أو 4 أشهر
كَيرمانت: 750 صفحة في مقابل سنتين ونصف. لكن يجب إيضاح أن هذه المقطوعة تتضمن هي نفسُها تغيرات قوية جدا، مادامت 110 صفحة تتحدث عن حفلة استقبال **ڤيلپاريزيس**، التي قد تكون دامت ساعتين أو ثلاثا، وما دامت 100 صفحة تتحدث عن حفلة العشاء، التي قد تكون دامت مدة مساوية تقريبا، عند **الدوقة ده كَيرمانت**، وما دامت 100 صفحة تتحدث عن الحفلة الساهرة عند **الأميرة**: أي نصف المقطوعة تقريبا في مقابل أقل من عشر ساعات من حفلة الاستقبال المجتمعية .
باليبك II: 380 صفحة في مقابل 6 أشهر تقريبا، منها 125 في مقابل حفلة ساهرة في **لاغاسپوليبغ** .
ألبيرتين: 630 صفحة في مقابل حوالي 18 شهرا، منها 300 مخصصة ليومين فقط، منها 135 مخصّصة لحفلة **شارلوس ـ ڤيردوران** الموسيقية الساهرة وحدها .
البندقية: 35 صفحة في مقابل بضعة أسابيع.
(حذف غير محدد: بضعة أسابيع على الأقل)

طانصونفيل: 40 صفحة في مقابل «بضعة أيام».
(حذف مقداره حوالي 12 سنة) .
الحرب: 130 صفحة في مقابل بضعة أسابيع، منها القسط الأوفر في مقابل حفلة ساهرة واحدة (نزهة في باريز وملاط* جوبيان).
(حذف مقداره «سنوات كثيرة»).
حفلة كَيرمانت النهارية: 190 صفحة في مقابل ساعتين أو ثلاث*.

ويبدو لي أنه يمكن استخلاص نتيجتين على الأقل، من هذه القائمة المجملة كثيرا، وهما : أولا وقبل كل شيء، سعة التغيرات، التي تذهب من 190 صفحة* في مقابل ثلاث ساعات إلى 3 سطور في مقابل 12 سنة، أي (على التقريب) من صفحة في مقابل دقيقة إلى صفحة في مقابل قرن. ثم التطور الداخلي للحكاية كلما تقدمت نحو نهايتها، وهو تطور يمكننا وصفه إجمالا بقولنا إننا نلاحظ من جهةٍ تبطئةً تدريجيةً للحكاية، بسبب الأهمية المتزايدة لمشاهد طويلة جدا تستغرق مدة قصصية قصيرة جدا ؛ ونلاحظ من جهة أخرى حضورا للحذف متزايد الكثافة، يعوض عن هذه التبطئة بكيفية معيَّنة. وهذان مظهران يمكننا بسهولة أن نركبهما هكذا : **انقطاع متزايد** للحكاية. فالحكاية الـبروستـية تميل إلى أن تزداد انقطاعا وتقطعا وتكونا من مشاهد ضخمة تفصل بينها ثغرات هائلة، وبالتالي إلى أن تزداد ابتعادا عن الـ«ـمعيار» الافتراضي، الذي هو التواقت السردي. ولنذكر بأننا لسنا هنا البتة بصدد تطور في الزمن يحيلنا على تحول نفسي للمؤلف، مادامت رواية «**بحثا...**» لم تُكتَب قطعا بالترتيب الذي تُرَتَّبُ عليه اليوم. ومن الصحيح، بالمقابل، أن **بروست**، الذي نعرف كم كان يميل باستمرار إلى تضخيم نصه بالإضافات، كان لديه من الوقت للزيادة في حجم المجلّدات الأخيرة أكثر منه في حالة الأولى ؛ ومن ثم فتثقيل المشاهد الأخيرة هو نوع من ذلك اللّاتوازن المشهور الذي سبَّبه لرواية «**بحثا...**» تأخُّر نشرها الذي فرضته الحرب. لكن إذا فسرت الظروف الـ«ـمادة» التفصيلية، فإنها لا يمكنها أن تحلل التركيب العام. ويبدو جليّاً أن **بروست تقصّد**، منذ البداية، ذلك الإيقاع

* م.ع. ـ **الملاط** : البيت الذي يُمارَس فيه اللّواط. في الأصل الفرنسي (maison) وفي الترجمة الأمريكية (male brothel).
* م.ع. ـ نسوق هنا على التوالي ـ كما فعلنا في الهامش الأسبق ـ أرقام صفحات الترجمة الأمريكية لرواية «**بحثا...**» الموافقة، كما جاءت في ترجمة **جنيت** الأمريكية (سنشير إلى ذلك من الآن بعبارة **الترجمة الأمريكية**) : 140/ 150/ 200/ 225/ 525/ 80/ 110/ 65/ 270/ 80/ 440/ 215/ 35/ 30/ 100/ 150.
* م.ع. ـ الترجمة الأمريكية : 150.

المتزايد التقطع والـ**ـبتهوڤنـي** الكثافةِ والخشونةِ، والذي يتقابل تقابُلًا حادّاً مع سلاسة الأجزاء الأولى التي هي سلاسة يكاد لا يدركها ذو حسٍّ، وكأن **بروست** يرمي من وراء ذلك إلى أن يعارض بين النسيج الزمني لأقدم الأحداث والنسيج الزمني لأحدث الأحداث ؛ وذلك كما لو صارت ذاكرة السارد، مع ازدياد الوقائع قرب عهد، أكثر انتقاء وأشد تضخيما في آن واحد.

ولا يمكن هذا التبدل في الإيقاع أن يحدَّد ويُؤوَّل بدقة إلا إذا رُبطَ بمعالجات زمنية أخرى سندرسها في الفصل التالي. لكن لنا وعلينا من الآن فصاعدا أن نتفحص عن كثب توزيع تنوع السرعات السردية اللامتناهي مبدئيّاً وتنظيمَه : كيف يتمَّان في الواقع ؟

فمن الناحية النظرية يوجَد تدرجٌ مستمر بدءا من تلك السرعة اللامتناهية التي هي سرعة الحذف، حيث لا يوجد مقطع سردي يوافق مدَّة ما في القصة، حتى ذلك البطء المطلق الذي هو الوقفة الوصفية، حيث لا يوافق مقطع مًّا من الخطاب السردي أي مدة في القصة[11]. وفي الواقع، يتفق أن تكون التقاليد السردية، ولاسيما التقاليد الروائية، قد قلصت تلك الحرية، أو على كل حال نظمتها وهي تجري اختيارا بين كل الممكنات، هو اختيار أربع علاقات أساسية صارت ــ في أثناء تطور سيتحتم على **تاريخ الأدب** (وهو تاريخ لم يولد بعد) أن يدرسه في يوم من الأيام ــ الأشكال المقبولة للـ**ـوتيرة** الروائية، وذلك تقريبا كما كانت التقاليد الموسيقيَّة الكلاسية قد ميزت في لاتناهي سرعات الأداء الممكنة بعضَ الحركات المقبولة (كـ**ـالمتباطئة والعاجلة والسريعة**، إلخ.)، والتي تحكمت علاقات تتابعها وتناوبها في بنى كبنى السوناتة أو السمفونية أو الكونشرتو على مدى قرنين تقريباً. وهذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، والتي سنسمِّيها من الآن فصاعداً **الحركات** السردية الأربع، هي الطرفان اللذان ذكرتهما منذ حين (وهما **الحذف والوقفة** الوصفية)، ووسيطان هما : **المشهد**، الذي هو «حواري» في أغلب الأحيان، والذي سبق أن رأينا أنه يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقاً عُرفيّاً ؛ وما يسمِّيه النقد المكتوب باللغة الإنكَليزية «Summary»، وهو مصطلح (...)* نترجمه بـ«ـالحكاية المجمَلة» أو

* م.ع. ـ لقد حذفنا في ترجمتنا عبارة قصيرة تتحدث عن إمكانات اللغة الفرنسية الاصطلاحية، وهي (في سياقها) : «summary», terme qui n'a pas d'équivalent en français et que nous»... «traduirons par *récit sommaire* ou, par abréviation, *sommaire*.

بـ«ـــالمجمَل» على سبيل الاختصار ـ وهو شكل ذو حركة متغيِّرة (بينما للثلاثة الأخرى حركة ثابتة، من حيث المبدأ على الأقل)، تستغرق بمرونةٍ كبيرة في السَّير* كلّ المجالِ المتضمَّن بين المشهد والحذف. وقد يمكن تخطيط القيم الزمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطا كافيا جدا عن طريق الصيغ الرياضية التالية، التي يدل فيها **زق** على زمن القصة **وزح** على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا عرفيا :

الوقفة : زح = **ن**، زق = **0**. إذن : زح∞>زق(12)

المشهد : زح = زق

المجمل : زح < زق

الحذف : زح = **0**، زق = **ن**. إذن : زح<∞زق.

وتنم القراءة البسيطة لهذا الجدول عن لا تناظرٍ يتمثل في غياب شكل ذي حركة متغيِّرة مناظِرٍ للمجمل، قد تكون صيغته الرياضية هي **زح > زق**. وطبعاً قد يكون هذا نوعاً من المشهد البطيء، ونفكِّر فورا في المشاهد الـ**ـبروستيَّة** الطويلة، التي غالباً ما تبدو عند القراءة متجاوِزة، كثيراً، للزمن القصصيّ الذي يُفترض فيها أن تستغرقه. لكن المشاهد الروائية الضخمة، ولاسيما عند **بروست**، تمدَّد أساسا، كما سنرى، بعناصر غير سردية، أو تُقطع بوقفات وصفية، لكنها لا تُبْطَأ تمام الإبطاء. ثُمَّ إنَّه من المسلّم به أن الحوار الخالص لا يمكن تبطئته. وبذلك يبقى السرد المفصَّل لأفعال أو أحداث تروى بأبطأ مما وقعت به أو تُحُمِّلت به. ولاشك في أن هذا النوع الأخير من السرد ممكن الحدوث بما هو تجربة مقصودة(13)، ولكنه ليس هنا شكلا مقبولًا، ولا حتى شكلًا متحققا فعلا في التقاليد الأدبية، ما دام الواقع أن الأشكال المقبولة تنحصر في الحركات الأربع المذكورة.

المجمل

إلا أنه إذا تفحَّصنا السَّير السردي لرواية «**بحثا...**» من وجهة النظر هذه، فإن أول ملاحظة تفرض نفسها هي الغياب الكلّي تقريبا للحكاية المجملة بالشكل الذي اتخذته في تاريخ الرواية السابق كله، أي السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال. ويضرب **خورخي لويس بورخيص** مثالا على ذلك مقتبسا من رواية «**ضون كيخوطه**»، يبدو لي مميَّزا إلى حد ما :

* م.ع. ـ **السير**: السرعة العادية.

وفي الأخير، رأى **لوثاريو** أنه كان عليه أن يغتنم الوقت والفرصة اللذين أتاحهما له غياب **أنسيلمو**، فيستعجل حصار هذا الحصن الحصين. وبذلك هاجم كبرياءها بإطراء جمالها ؛ لأنه لا شيء يضعف قلاع خيلاء الحسناوات ويخضعها أسهل من هذا الخيلاء نفسه يُطْرَى بلسان التزلف. هكذا إذن لَغَمَ صخرة فضيلتها بهمة وعُدَّة هما من القوة بحيث لو كانت **كاميليا** من الصُّفر، لاضطُرَّت إلى الاستسلام. لقد بكى وتضرع وعَرَض وأطرى واستحث وتصنَّع هوى حقيقيّاً بكثير من علامات اليأس وبكثير من التظاهر، ما جعله ينال من شرفها ويظفر بما كان أقل توقعاً له وأشد رغبة فيه[14].

ويعلّق **بورخيص** قائلا : «إن فصولاً كـ (هذا الفصل) تكوِّن معظم الأدب العالمي، لا أكثره انحطاطاً». غير أنه لا يفكر هنا في علاقات السرعة بمعناها الحصري بقدر ما يفكر في التعارض بين **التجريد** الكلاسيّ (هنا، بالرغم من الاستعارات أو ربَّما بسببها) **والتعبيرية** «الحديثة». وإذا أمعنا في تركيز نظرنا على التعارض بين المشهد والمجمَل[15]، فإننا لا نستطيع طبعا أن نؤكد أن هذا النوع من النصوص «يكوِّن معظم الأدب العالمي»، لمجرَّد أن المجمَل يجعله قِصَرُه بالذات أدنى كمية بوضوح من الفصول الوصفية والدرامية في كل مكان تقريبا، وأن المجمَل بالتالي ربما يشغل مكانة محدودة في مجموع المتن السردي، بما فيه الكلاسي. وبالمقابل، فمن الواضح أن المجمَل ظل، حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر، الـ«خلفية» التي عليها يتمايزان، وبالتالي النسيج الذي يشكل اللُّحمة المثلى للحكاية الرِّوائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمَل والمشهد. وعلينا أن نضيف أن معظم المقاطع الاستعادية، ولاسيما في ما سميناه استرجاعات كاملة، تنتمي إلى هذا النمط من السرد، الذي يضرب عليه الفصل الثاني من رواية «**سيزار بيروتو**» مثالًا نموذجيّاً ورائعا هو :

تزوج بستاني من نواحي **شينون**، يُدعى **جاك بيروتو**، تزوج وصيفة سيدة كان يشتغل عندها في زراعة الكروم. وقد رزق منها بثلاثة أبناء ؛ وقضت الزوجة نحبها وهي تضع ابنها الأخير، ولم يعش الزوج المسكين بعدها طويلا. وكانت السيدة تحب وصيفتها ؛ فربت مع أبنائها أكبر أبناء بستانيها، والذي يسمى **فرانسوا**، وأدخلته مدرسة إكليريكية. ولمَّا سيم **فرانسوا بيروتو** كاهنا، اختفى خلال الثورة الفرنسية وعاش حياة التشرد

التي يعيشها الكهان غير المحلفين، الذين يطاردون كما تُطارَد الحيوانات المتوحشة، ويعدمون بالمقصلة في أحسن الأحوال[16].

ولا شيء من ذلك عند بروست. فاختزال الحكاية عنده لا يمر أبدا بهذا النوع من التسريع، حتى في المفارِقات الزمنية، التي تكاد تكون دائما في رواية «بحثا...» مشاهد حقيقية، سابقة أو لاحقة، وليست نظرات عجلى إلى الماضي أو المستقبل. إنه يصدر عن نمط من التركيب مختلف تماما، سندرسه عن كثب في الفصل التالي تحت اسم الحكاية الترَدُّدية[17]، أو يبالغ في التسريع إلى أن يتعدى الحدود التي تفصل الحكاية المجملة عن الحذف المطلق. ومثال ذلك الطريقة التي تجمل بها الحكاية سنوات عزلة مارسيل التي تسبق عودته إلى باريز خلال الحرب وتليها[18]. ثم إن الخلط بين التسريع والحذف يكاد يكون جليّاً في التعليق الشهير الذي خصَّصه بروست لصفحة من رواية «التربية العاطفية» :

> يوجد هنا «بياض»، «بياض»[19] هائل، ودون أدنى انتقال[20]، يتوقف قياس الزمن فجأة عن كونه مجرد أرباع الساعة، ويصير سنوات وعقوداً (...)، وهو تبدل في السرعة خارق لم يهيء له شيء في الأسطر السابقة[21].

إلا أن بروست كان قد فرغ لتوِّه من تقديم ذلك المقطع بهذه العبارات :

> في رأيي أن أجمل شيء في رواية «التربية العاطفية»، ليس جملة بل بياض،

وسيتابع حديثه قائلا :

> ولهذا التبدُّل في الزمن طابع فعَّال أو وثائقي (عند بلزاك)...

ومن ثم لا نعرف هل الرائع هنا في نظره هو البياض، أي الحذف الذي يفصل بين الفصلين، أو هو التبدُّل في السرعة، أي الحكاية المجمَلة في السطور الأولى من الفصل الرابع. ولا شك في أن الحقيقة هي أن التمييز لا يهمُّه في شيء، ما دام صحيحاً أنه غارق في نوع من «الكل أو لاشيء» السرديّ، بحيث لا يستطيع هو نفسه أن يسرع إلا «بجنون»[22] (على حد تعبيره هو)، حتى ولو جازف بـالإقلاع (ولنُهْدِ هذه الاستعارة المستمدة من الميكانيكا إلى روح ألفريد أكَوستينيلّي* سيء الحظّ)[23].

* م.ع. ـ ألفريد أكَوستينيلّي (Alfred Agostinelli): صديق حميم لـبروست. في 1914، لقي مصرعه، بينما كان تلميذاً طياراً يتعلم التحليق بطائرة ذات محرك واحد تجاه شاطيء الأنتيب. وهذا هو سر استعارة جنيت والنعت الذي وصف به أكَوستينلّي.

الوقفة

تخص الملاحظة السلبية الثانية الوقفاتِ الوصفيةَ. فعادةً مايُعتبر **بروست** روائيا سخيا بالأوصاف ؛ ولاشك فى أنه يدين بتلك الشهرة لمعرفة انتقائية بطيبة خاطر لعمله الأدبي، حيث تُعزَل حتما استطرادات ظاهرة كشجرات الزعرور في **طانصونڤيل** ورماة **إيلستير** البحريين وفوارة **الأميرة**، إلخ. والواقع أن المقاطع الوصفية الجلية ليست كثيرة جدّاً (فهي لا تتجاوز الثلاثين إلا قليلًا) ولا طويلة جدّاً (فمعظمها لا يتجاوز أربع صفحات) بالقياس إلى حجم العمل الأدبي. ولعل نسبتها المئوية أضعف مما في بعض روايات **بلزاك**. ثم إن عددا كبيرا من هذه الأوصاف (أكثر من الثلث بلا شك)[24] هو من النمط الترددي، أي أنها أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصّة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة، وبالتالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية، بل العكس بالضبط هو الذي يحدث : هذا حال غرفة **ليوني** وكنيسة **كومبري** و«مشاهد البحر» في **بالبيك** وفندق **ضونصيير** ومنظر **البندقية** الطبيعي[25]، ومِثل ذلك من الصفحات التي تركب كل منها عدة ورودات للمنظر نفسه في مقطع وصفي واحد. لكن الأهم هو هذا : فحتى عندما لا يصادف الموضوع الموصوف إلا مرة واحدة (كأشجار **هوديمسنيل**)[26] أو عندما لا يخص الوصف إلا مظهرا من مظاهره (هو الأول عموما، كما في حالة كنيسة **بالبيك** وفوارة **كَيرمانت** والبحر في **لاغاسپوليبيغ**)[27]، فإن ذلك الوصف لا يحتم أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة أو للـ«عمل» (حسب المصطلح القديم). وفعلًا، إن الحكاية الـ**بروستـ**ـية لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفا تأمليا للبطل نفسه (**سوان** في قسم «**حبٌّ لسوان**»، و**مارسيل** في كل موضع آخر)، وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية أبدا من زمنية القصة.

وطبعا، إن مثل هذا التناول للوصف ليس تجديدا في ذاته ؛ فعندما تصف الحكاية، في رواية «**أستري**»* مثلًا، اللوحات المعروضة في غرفة **صيلاضون** من قصر **إيزور** وصفا مسهبا، فإننا نستطيع أن نعتبر ذلك الوصف مصاحبا إلى حد مّا لنظرة **صيلاضون** الذي يكتشف هذه اللوحات عند استيقاظه[28]. لكننا نعرف أن الرواية الـ**بلزاكـ**ـية ـ على العكس من ذلك ـ رسخت قانونا وصفيا (أكثر مطابقة من

---

* *Astrée.*

جهة أخرى نموذج **الإعلان الصريح** الملحمي)[29] غير زمني على الإطلاق، وهو قانون يتخلى السارد بموجبه عن مجرى القصة (أو لا يبلغه كما في رواية «**الأب كَوريو**» أو رواية «**البحث عن المطلق**»*) ويهتم بوصف منظر لا ينظُرُ إليه أحدٌ ـ والحق يقال ـ في هذه النقطة من القصة، وصفا يتولاه باسمه الخاص لمجرد إخبار قارئه. ذلك، مثلا، ما تشير إليه الجملة التي تفتتح بها لوحة قصر **كورمون** في رواية «**العانس**»*:

> من الضروري الآن الدخول إلى بيت تلك العانس التي كانت تتجه إليها كثير من الاهتمامات، والتي كان من المنتظر أن يلتقي عندها هذا المساء بالذات ممثلو هذا المشهد جميعاً[30].

هذا «الدخول» هو طبعا من عمل السارد والقاريْ وحدهما، اللذين سيجوبان الدَّار والحديقة بينما يستمر «ممثلو هذا المشهد» الحقيقيون في التفرُّغ لمشاغلهم في موضع آخر، أو على الأصح ينتظرون أن تتفضل الحكاية بالعودة إليهم وإعادتهم إلى الحياة حتى يستأنفوا تلك المشاغل[31].

ونعلم أن **ستندال** كان متحررا دوما من ذلك القانون بسحقه للأوصاف، وبدمجه دمجا منظما تقريبا لما كان يبقيه منها في مستوى عمل شخصياته أو هواجسها. لكن وضع **ستندال**، هنا وفي موضع آخر، يظل هامشيا وبلا تأثير مباشر. وإذا أردنا أن نعثر في الرواية الحديثة على نموذج أو رائد للوصف الـبروستـيّ، كان **فلوبير** أكثر من يجب التفكير فيه. وذلك ليس لأن النمط الـبلزاكـي غريب عليه تماما (انظر لوحة **يونفيل** التي تفتتح القسم الثاني من رواية «**مدام بوفاري**»)؛ بل لأن حركة النص العامة[32] محكومة في معظم الوقت، وحتى في الصفحات الوصفية التي لها سعة معينة، بتمشي شخصية (أو عدة شخصيات) أو نظرتها فيتطابق جريان تلك الحركة تمام التطابق مع مدة هذه الجولة (اكتشاف **إيما** للمنزل الموجود في **طوصط**، نزهة **فريديريك وروزانيت** في الغابة)[33] أو ذلك التأمل الجامد (مشهد في حديقة **طوصط**، مقصورة **لاڤوبيساي** ذات الزجاج الملوّن والتي تُرَى من **روان**)[34].

ويبدو أن الحكاية الـبروستيـة كونت لنفسها قاعدة من مبدإ التزامن هذا. ونعرف أي عادة مميزة للمؤلف نفسه تحيل عليها قدرة البطل هذه على الوقوف

---

* *La recherche de l'absolu.*

* *Vieille Fille.*

مشدوها لدقائق طويلة أمام موضوع (شجرات الزعرور في **طانصونڤيل**، بركة **مونجوڤان**، أشجار **هوديمسنيل**، شجرات تفاح مزدهرة، مناظر البحر، إلخ.) تتأتى قوة فتنته من وجودِ سرٍّ خفيٍّ، رسالةٍ لا تزال مستغلقة ولكنها ملحّة، مخططٍ للكشف النهائي ووعدٍ به محجوبٍ. هذه التوقفات التأملية هي عموما ذات مدة لا تجازف مدة قراءة النص الذي «يروي»ـها (حتى ولو كانت قراءة بطيئة جدا) بتجاوزها : ذلك مثلا شأن رواق **إيلستير** عند **الدوق ده گيرمانت**، الذي لا يشغل ذِكره أربع صفحات[35]، والذي يتبيَّن **مارسيل** بعد فوات الأوان أنه شدَّه إليه خلال ثلاثة أرباع الساعة، فيما كان **الدوق** الذي يتضور جوعا يصبِّر بعض الضيوف الموقّرين، الذين نذكر من بينهم **الأميرة ده پارم**. والواقع أن الـ«وصف» الـ**پروستـي** ليس وصفا للموضوع المتأمَّل بقدرما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأمِّلة : من انطباعات، واكتشافات تدريجية، وتبدلات في المسافة والمنظور، وأخطاء وتصويبات، وهمم أو خيبات أمل، إلخ. وهو تأمل نشيط جدا في الحقيقة، ويتضمن «قصة بأكملها». وهذه القصة هي التي يرويها الوصف الـ**پروستـيُّ**. فلنُعد مثلا قراءة الصفحات القليلة المكرَّسة لرماة **إيلستير** البحريين في **بالبيك**[36]. وسنرى كم تتزاحم فيها الألفاظ التي لا تدل على ما هو رسم **إيلستير**، بل على «الأوهام البصرية» التي «يعيد خلقها»، والانطباعات الزائفة التي يثيرها ويبدِّدها دوريا : **يبدو، يظهر، يلوح، كما لو، كنَّا نحس، نقول، كنا نظن، كنا نفهم، كنا نرى ظهوره ثانية، كنا نجري بين الحقول المشمسة**، إلخ. : فالنشاط الجمالي ليس هنا مريحا جدا، لكن هذه السمة لا تتعلق فقط بـ «ـاستعارات» الرسام الانطباعي الخداعة ؛ بل يُبذَل **مجهودُ** الإدراك هذا نفسُه، الصراع أو اللعب نفسه مع المظاهر، أمام أدنى موضوع أو منظر طبيعي. فها هو ذا **مارسيل** الصغير (جدا) في صراع مع حفنة الزيزفون المجفف للـ**عمة ليوني** : «**كما لو أن رساما**»، «**كانت الأوراق** (...) **تبدو بمظهر** (...) أكثر الأشياء تباينا»، «**لكن تفاصيل كثيرة** (...) كانت تمنحني متعة **فهم أن هذه كانت فعلا سيقان زيزفونات حقيقية**»، «**كنت أدرك**»، «**كان** الألق الوردي **يبين لي** أن هذه التويجيات كانت فعلًا تلك التويجيات التي»، الخ[37] : إنها تربية مبكِّرة كاملة لفنِّ الرؤية، فنِّ تجاوز المظاهر الخادعة، فن تبين الهُوِيَّات الحقيقية، تربية تعطي هذا الوصف (الذي هو ترددي من جهة أخرى) مدة قصصية مستوفاة عن آخرها. ويُبْذَل جهد الإدراك ذاك نفسُه أمام نافورة **هوبير روبير**، التي

أنقل وصفها كاملا ولا أزيد عليه إلا التشديد على الألفاظ التي تميز مدة المنظر ونشاط البطل، المقنَّع هنا بفاعلٍ مُبْهَمٍ زائِفِ التعميم (إنه «on» [المرء] الذي يستعمله بريشو) يضاعف حضوره دون أن يبطله :

في فُرْجةٍ تحيط بها أشجار جميلة كان العديدُ منها قديما مثلها، كانت مغروسة على انفراد ؛ **فكان المرء يراها** من بعيد رشيقة جامدة متصلبة، بما أنها لا تسمح للنسيم بأن يحرك من نثار قنزعتها الشاحبة الراعشة إلا أخفه. وكان القرن الثامن عشر قد هذّب رشاقة خطوطها، لكنه كان **يبدو** قد وضع حدّا لحياتها وهو يرسّخ نمط الانبجاس ؛ **فعلى هذا البعد كان لدى المرء انطباع** بالفن **أكثر مما لديه إحساس** بالماء. وكانت السحابة الرطبة نفسها التي كانت تتكدس **دائما** في قمتها، تحتفظ بطابع العصر كتلك التي تحتشد في السماء حول قصور **فرساي**. لكن **المرء يدرك عن قرب** (وهو يراعي ـ كأحجار قصر عتيق ـ الرسم المخطوط أولا) أن **مياها جديدة دائما** هي التي كانت تثِبُ وتريد أن تخضع لأوامر المعماري القديمة، فلم تكن تنفذها بدقة إلا وهي **تبدو** منتهكة إياها، بما أنه يمكن قفزاتها الكثيرة المشتتة وحدها أن **تخلف على بُعْدٍ الانطباع** باندفاع واحد. **وغالبا ما** كان هذا الأخير في الواقع ينقطع كتناثر الشلال، بينما **كان قد بدا لي، من بعيد**، غير قابل للانحناء، كثيفا، ذا تواصل لا ثغرة فيه. **وعن قرب أقرب شيئا ما**، كان هذا التواصل ـ الخطّيّ تماما **في الظاهر** ـ قد ضمنه لكل نقطة من نقاط صعود الانبجاس ـ في كل مكان يُفْتَرض أن ينكسر فيه ـ بدءُ انبجاسٍ مواز (واستئنافُه الجانبي) كان يرتفع ارتفاعا أعلى من الأول وكان هو نفسه يرفعه ثالث إلى مستوى أعلى، ولكنه مستوى مُتْعِبٌ له **سلفا**. **فعن قُرب**، كانت قطرات لا قوة لها تسقط من عمود الماء وهي تلتقي أخواتها الصاعدات في الطريق، وكانت **أحيانا** تتموج، ممزقة محجوزة في دوامة للهواء يربكها هذا التدفق **الذي لا ينقطع**، **قبل** أن تغرق في الحوض. كانت تعاكس **تردداتها**، **مرورها** في الاتجاه المعاكس، وكانت تُمَوِّهُ ببخارها الحار الرطب استقامة تلك الساق (وتوترها) التي تحمل فوق نفسها سحابة مستطيلة مكونة من ألف قُطيرة، لكنها مصبوغة **في الظاهر** بلون أسمر مذهَّب ثابت، كانت تصعد، جامدة مشيقة سريعة غير منكسرة، لتنضاف إلى سُحُب السماء. ومن سوء الحظ أن هبَّةَ ريح كانت تكفي لإرسالها منحرفة إلى الأرض ؛ بل **أحيانا** كان مجرد انبجاس متمرد يتشعب فيبلل حتى النخاع عامة الناس المتغافلين المحبِّين للتأمل لو لم يكونوا قد ظلوا على بُعدٍ محترم(38).

نعثر مرة أخرى على هذا الوضع، أكثر تفصيلا إلى حد بعيد، في أثناء حفلة **كَيرمانت** النهارية، التي تقوم الثلاثون صفحة* الأولى منها على الأقل[39] على نشاط التعرُّف والتحقق من الهوية، هذا النشاط الذي تفرضه على البطل شيخوخة «مجتمع» بأكمله. فمن أول وهلة، تبدو هذه الصفحات الثلاثون وصفية تماما: فهي وصف لصالون **كيرمانت** بعد غياب دام عشر سنوات. بل الواقع أننا بصدد حكاية هي: كيف على البطل، الذي يمُرُّ من شخص إلى آخر (أو من أشخاص إلى آخرين)، أن يبذل في كل مرة الجهد ـ العقيم أحيانا ـ لكي يتعرف **الدوق ده شاتلرو** في هذا العجوز القصير؛ **والسيد دارجنكور** تحت لحيته؛ **والأمير داكَريجُنت** الذي شرَّفه تقدُّم السِّنِّ؛ **والكونت ده**... الشاب بصفته عقيدا سابقا؛ **وبلوخ** بصفته الأب **بلوخ**، إلخ.، وذلك بما أنه يبذل في كل لقاءٍ «الجهد الذهنيَّ الذي كان يجعلـ(ـه) يتردد بين ثلاثة أشخاص أو أربعة»، وذلك «الجهد الذهني» الآخر، الأكثر إقلاقا، والذي هو عمل التحقق ذاتِه من الهوية:

> فـ«ـتعرُّف» شخص، وأكثر من ذلك التحقق من هويته بعْدَ الإخفاق في تعرُّفه، معناه التفكير في أمرين متناقضين تحت تسمية واحدة، ومعناه التسليم بأن من كان هنا، أي الكائن الذي يتذكره المرء لم يعد موجودا، وبأن من هو موجود الآن، كائن لم يكن يعرفه ؛ وهذا يضطره إلى التفكير في سر يكاد يكون مقلقا كسر الموت الذي يبدو، علاوة على ذلك، كأنه مقدمته ونذيره[40].

إنه استبدال مؤلم، كالاستبدال الذي عليه أن يجريه، أمام كنيسة **بالبيك**، من الواقعي إلى الخيالي : «كان عقلي... يدهش لرؤية التمثال الذي كان قد نحته ألف مرة، وقد تقلص الآن إلى مظهره الحجري الخاص»... وهو عمل فني «متحول، كالكنيسة ذاتها، إلى عجوز قصيرة من حجر كنت أستطيع قياس ارتفاعها وعدَّ تجاعيدها»[41]. وهو مراكبةٌ مَرِحَةٌ ـ على العكس من ذلك ـ، مراكبةٌ تتيح مقارنة ذكرى **كومبري** بمنظر **البندقية** الطبيعي، «انطباعات مماثلة... ولكنها منقولة إلى أسلوب مختلف تماما وأكثر غنى»[42]. وهو أخيرا مجاورة صعبة، بهلوانية تقريبا: قِطَع «المنظر الطبيعي عند شروق الشمس»، التي تُلمَح بالتناوب عبر زجاجتي النافذتين المتقابلتين في حافلة السكة الحديدية بين **باريز وبالبيك**، وتجبر البطل على «الجري من نافذة إلى أخرى

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : الصفحات الخمس والعشرون.

كي يقرِّب ما بين الأجزاء المتناوبة والمتقابلة من صباحـ(ـه) الجميل القرمزي والمتلوِّن ويَجْمَعَها على قماشة واحدة ويحصل منها على رؤية كلية ولوحة مستمرة»(43).

هكذا نتبين أن التأمل عند **پروست** ليس وميضا لحظيّاً (كالتأبه) ولا لحظة نشوةٍ كَسْلَى ومريحة ؛ بل هو نشاط مكثف ـ فكري وغالبا بدني ـ يشكل الحديث عنه، إجمالًا، حكاية كأي حكاية أخرى. ومن ثم يفرض استنتاج نفسه، وهو أن الوصف، عند **پروست**، يتلاشى في السرد، وأن النمط المقبول الثاني من الحركة ـ أي نمط الوقفة الوصفية ـ لا يوجد عنده، لسبب بديهي هو أن الوصف عنده ليس وقفة للحكاية على الإطلاق.

الحذف

بغياب الحكاية المجملة وغياب الوقفة الوصفية، لا يبقى إذن في جدول الحكاية **الپروستية** إلا حركتان من الحركات التقليدية هما: المشهد والحذف. وقبل تناول السير الزمني ووظيفة المشهد **الپروستي**، لنتحدث قليلا عن الحذف. ولا نقصد هنا طبعا إلا الحذف بمعناه الحصري، أو الحذف **الزمني**، مهملين تلك الإسقاطات الجانبية التي احتفظنا لها باسم **النقصان**.

فمن وجهة النظر الزمنية، يرتد تحليل الحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف **محدد**) أم غير مشار إليها (حذف **غير محدد**). هكذا يقع بين نهاية قسم «**جيلبيرت**» وبداية قسم «**بالبيك**» حذف مقداره سنتان محددتان بوضوح :

> كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة **بـجيلبيرت**، عندما سافرت **بعد ذلك بسنتين** مع جدتي إلى **بالبيك**(44).

وبالمقابل، نتذكر أن الحذفين المتعلقين بإقامتي البطل في المصحة غير محددين (تقريبا) على حد سواء («سنوات طويلة»، «سنوات كثيرة»)، فيضطر المحلل إلى استدلالات صعبة أحيانا.

ومن وجهة النظر الشكلية، سنميز :

أ) الحذوف **الصريحة**، كتلك التي استشهدتُ بها منذ حين، والتي تصدر إما

عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردْح الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجمَلات سريعة جدّاً من نمط «مضت بضع سنين» (وفي هذه الحالة فإن هذه الإشارة هي التي **تشكل** الحذف بما هو مقطع نصي، والذي لا يساوي عندئذ الصفر تماما)؛ وإما عن حذف مطلق (درجة الصفر في النص الحذفي) مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية (ونمطه هو «بعد ذلك بسنتين»)، المذكور قبل قليل). وهذا الشكل الأخير حذفيٌّ بصرامة أكبر طبعا، وإن كان صريحا أيضا، وليس أكثر إيجازا بالضرورة ؛ لكن النص يومىء في هذا الشكل إلى الإحساس بالفراغ السرديّ أو الثغرة إيماءة أكثر تماثلية، أكثر «إيقونية» (بمعنى **تشارلز صندرز بورس ورومان ياكبسن**)[45]. ثم إنه يمكن كلا هذين الشكلين أن يضيفا إلى الإشارة الزمنية تماما خبرا ذا مضمون قصصي، من نوع : «مضت بضع سنوات **من السعادة**»، أو «بعد بضع سنوات **من السعادة**». وهذه الحذوف **المنعوتة** هي أحد موارد السرد الروائي. ويضرب عليه **ستندال** في روايته «**دير شَرْتْرِيِّي پارما**»* مثالا بارزا، فضلا عن أنه متناقض بسذاجة، بعد اللقاءات الليلية بين **فابريس وكْلِيلْيا** :

> هنا، نستأذن في التغاضي عن حيز من ثلاث سنوات، **دون أن نقول عنه ولو كلمة واحدة** (...). بعد هذه السنوات الثلاث من **السعادة الإلـٰهية**...[46].

لنضف أن النعت السلبي نعت كأي نعت آخر ؛ ومثاله هو عندما يقفز **فيلدينگ**، الذي يعتقد ببعض المبالغة أنه أول من غيَّر إيقاع الحكاية وحذف أوقات العمل الميتة[47]، عندما يقفز فوق اثنتي عشرة سنة من حياة **طوم دجونز** مدَّعيا أنه «لم يحدث شيء خلال تلك الفترة يستحق **مكانة** في ذلك **التاريخ**»[48] ؛ ونعرف كم كان **ستندال** يستحسن هذه الطريقة المتطلِّقة ويقلدها. ولا شك في أن الحذفين اللذين يحيطان بحادثة الحرب، في رواية «**بحثا**...»، **هما** حذفان منعوتان، ما دمنا نعلم أن **مارسيل** قد قضى تلك السنوات في المصحة، يُعالَج دون أن يعافَى، ودون أن يكتب. لكن ذلك الحذف الذي يفتتح قسم «**بالبيك I**» منعوت كذلك تقريباً، وإن بطريقة استرجاعية، لأن القول : «كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بـ**جيلبيرت**، عندما (...) بعد ذلك بسنتين (...)» يعادل القول : «خلال سنتين، كنت أنفصل شيئا فشيئا عن **جيلبيرت**».

---

* *La Chartreuse de Parme.*

ب) الحذوف **الضمنية**، أي تلك التي لا يُصرَّح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية. وهذه حال الزمن غير المحدد المنقضي بين نهاية كتاب «**الفتيات المزدهرات**» وبداية قسم «**كَيرمانت**» : فنحن نعلم أن **مارسيل** كان قد عاد إلى **باريز**، حيث اهتدى إلى «غرفتـ(ـه) القديمة واطئة السقف»[49] ؛ ونجده ثانية في شقة جديدة تابعة لقصر **كَيرمانت**، وهو ما يفترض حذف بعض الأيام على الأقل، وربما أكثر. وهي أيضا، بطريقة أكثر تحييراً، حال بعض الشهور التالية لوفاة الجدة[50]. فهذا الحذف أخرس تماما : إذ تركنا الجدة على فراش موتها، في أول الصيف على الأرجح؛ وتُستأنف الحكاية بهذه الألفاظ : «مع أنه كان يَوْمَ أحدٍ خريفيٌّ **فقط**...». إن الحذف محدد ظاهريا بفضل هذه الإشارة إلى التاريخ، لكن بطريقة غير دقيقة كثيرا، بل ستصبح بعد ذلك غامضة[51] ؛ إنه بالخصوص غير منعوت، وسيظل كذلك : فنحن لن نعرف أبدا أي شيء، ولو استعاديا، مما كانت عليه حياة البطل خلال هذه الشهور القلائل. ولعل هذا هو الصمت الأكثر إبهاما في رواية «**بحثا**...» كلها، ولا شك في أن هذا التكتم غير خال من الدلالة إذا ما تذكرنا أن وفاة الجدة تنقل وفاة أم المؤلف نقلا فنيا إلى حد كبير[52].

ج) وأخيرا، إن أكثر أشكال الحذف ضمنية هو الحذف **الافتراضي** تماما، والذي تستحيل موقَعَتُه، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، والذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاعٌ كتلك الاسترجاعات التي سبق أن صادفناها في الفصل السابق[53] : رحلات إلى **ألمانيا**، إلى **جبال الألب**، إلى **هولندة**، الخدمة العسكرية. ونحن هناك في حدود تماسك الحكاية طبعا، وبذلك بالذات في حدود شرعية التحليل الزمني. لكن **تعيين الحدود** ليس أتفه مهمّة لمنهج للتحليل ؛ ونذكر عَرَضاً أن دراسة عمل أدبي كرواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» وفقا لمقاييس الحكاية التقليدية ربما لها، على العكس من ذلك، تبرير أساسي هو أنها تمكن من تعيين دقيق للنقاط التي يتجاوز فيها مثل هذا العمل الأدبي تلك المقاييس تجاوزا مقصودا أو غير مقصود.

المشهد

إذا أخذنا بعين الاعتبار واقعة أن الحذوف، مهما كان عددها وقوة حذفها،

تُمَثِّل جزءا من النص منعدما عملياً، فلا بد لنا من الانتهاء إلى نتيجة مفادها أن كلية النص السردي الـپروستـي يمكن أن تحدد بأنها **مشهد**، بالمعنى الزمني الذي نعرِّف به هنا ذلك المصطلح، وبغض النظر الآن عن الطابع الترددُّدي لبعض من تلك المشاهد[54]. ومن ثم فقد انتهى أمر التناوب التقليدي مجمَل/مشهد، الذي سنراه فيما بعد وقد استبدل به تناوب آخر، لكن علينا منذ الآن أن نلاحظ تبدلا في الوظيفة يعدل الدور البنيوي للمشهد على كل حال.

ففي الحكاية الروائية كما كانت تشتغل قبل رواية «**بحثا...**»، كان التعارُضُ في الحركة بين مشهد مفصَّل وحكاية مجمَلة يكاد يحيل دوماً على تَعَارُضٍ في المضمون بين الدرامي وغير الدرامي، بما أن أزمنةَ العملِ القويَّةَ تُزامِنُ أكثر لحظات الحكاية حدَّةً في حين كانت الأزمنة الضعيفة تُلخَّص في خطوطها العريضة وكما لو من مسافة بعيدة جدا، وفقا للمبدإ الذي رأينا **فيلدينگ** يعرضه. ومن ثم فالإيقاع الحقيقي للقانون الروائي، والذي لا يزال قابلا جدّا للإدراك في رواية «**مدام بوڤاري**»، هو تناوب بين مجملات غير درامية ذات وظيفة هي الانتظار والوصل، ومشاهد درامية دورها في العمل حاسم[55].

ولا يـزال من الـممكن الإقـرار بذلك الوضـع لبعض من مشاهـد رواية «**بحثـا...**»، كـ«ـمأسـاة النوم» والتجديـف بـ**ـمونجوڤان** وحفلة القتلايا الساهرة وغضب **شارلوس** الشديد على **مارسيل** ووفاة الجدة وطرد **شارلوس** والكشف النهائي طبعا[56] (وإن كنا هنا بصدد «عمل» داخلي تماما)، والتي تدلُّ كلُّها على مراحل أحادية الاتجاه في حلول قدر من الأقدار. لكن ذلك طبعا ليس وظيفة أكثر المشاهد الـ**ـپروستيـة** طولا ونمطية، أعني تلك المشاهد الضخمة الخمسة التي تشغل بمفردها زهاء ستمئة صفحة*، وهي : حفلة **ڤيلپاريزيس** النهارية، حفلة عشاء **كَيرمانت**، الحفلة الساهرة عند **الأميرة**، الحفلة الساهرة في **لاغاسپولييغ**، حفلة **كَيرمانت** النهارية[57]. فلكل من هذه المشاهد ــ كما سبق أن لاحظنا ــ قيمة افتتاحية، لأنّ كلاً منها يدل على دخول البطل إلى موضع (أو وسط) جديد وينوب عن السلسلة كلها، التي يفتتحها، والتي قوامها المشاهد المشابهة التي لن تروى والتي هي : حفلات استقبال أخرى عند **السيدة ده ڤيلپاريزيس** وفي وسط **كَيرمانت**، حفلات عشاء

* م.ع. ــ في الترجمة الأمريكية : 450 صفحة.

أخرى عند أوريان، حفلات استقبال عند الأميرة، حفلات ساهرة أخرى في لاغاسپولييغ. ولا تستحق أي من هذه الحفلاتِ المجتمعيةِ الافتتاحيةِ من الانتباه أكثر مما تستحقه كل تلك الحفلاتِ المجتمعيةِ المماثلةِ التي تليها والتي تمثلها هي، إلا لأنها الأولى في سلسلتها، ولأنها تثير بصفتها كذلك فضولا ستشرع العادة في إضعافه عقب ذلك(58). ومن ثم فنحن لسنا هنا بصدد مشاهد درامية، بل بصدد مشاهد نمطية أو تمثيلية، يندثر فيها العمل (حتى بالمعنى الواسع جدا الذي يجب إعطاؤه لهذا المصطلح في الكون الـپروستـي) كليا تقريبا لصالح النعت النفسي والمجتمعي(59).

ويستتبع هذا التبدُّل في الوظيفة تعديلا محسوسا جدا في النسيج الزمني: فعلى عكس التقاليد السابقة، التي كانت تجعل من المشهد موضع تركيز درامي متحرِّر تماما تقريبا من العوائق الوصفية والخطابية، وأكثر تحرُّرا من التداخلات المفارِقة زمنيا، فإن المشهد الـپروستـي ــ كما لاحظ ج.پ. هوستون(60) ــ يؤدي في الرواية دور «بؤرة زمنية» أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية: فهو يكاد يكون دوما مضخَّما، لا بل مرهَقا باستطرادات من كل الأنواع، من استعادات واستشرافات ومعترِضات تردّدية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد، إلخ، مخصصة كلها لتجمِّع في استخدامٍ حول الحفلة ــ الذريعة مجموعةً من الأحداث والاعتبارات القادرة على إعطاء تلك الحفلة قيمة منتخبية تماما. إن إحصاء تقريبيا جدا منصبّاً على المشاهد الكبرى الخمسة المعنية يُبرز جيدا الوزن النسبي لهذه العناصر الخارجة عن الحفلة المروي عنها، ولكنها أساسية موضوعاتيا لما كان پروست يسميه «تغذيتـ(ـه) الإضافية»: فهي، في حفلة ڤيلپاريزيس النهارية، 34 صفحة من أصل 100*؛ وفي حفلة عشاء گيرمانت، 63 من أصل 130*؛ وفي حفلة گيرمانت الساهرة، 25 من أصل 90*؛ وأخيرا في حفلة گيرمانت النهارية الأخيرة ــ التي يشغل 55 صفحة* الأولى منها خليطٌ يكاد لا يتميز من المونولوج الداخلي للبطل والخطاب النظري للسارد، والتي يُتناول الباقي منها (كما سنرى فيما بعد) على صعيد تردّدي أساسا ــ، تنقلب النسبة فتكون اللحظات السردية تماما (50 صفحة بالكاد

* م.ع. ــ في الترجمة الأمريكية : 35 صفحة من أصل 75.
* م.ع. ــ في الترجمة الأمريكية : 43 صفحة من أصل 90.
* م.ع. ــ في الترجمة الأمريكية : 17 صفحة من أصل 62.
* م.ع. ــ في الترجمة الأمريكية : 52 صفحة.

من أصل 180*) هي التي تبدو منبثقة من نوع من المزيج الوصفي ـ الخطابي المعقّد البعيد جدا عن المقاييس المعتادة للزمنية «المشهدية» بل عن كل زمنية سردية ـ كتلك النُّتف اللحنية التي تُدرك في الميازين الأولى من معزوفة «**الفالس**»*، عبر غشاوة من الإيقاع والتناغم. لكن السديم هنا ليس شروعيًا، كسديم **موريس رافيل** أو سديم الصفحات الأولى من قِسم «**سوان**»، بل العكس: كما لو كانت الحكاية في هذا المشهد الأخير تريد، في النهاية، أن تنحَلّ تدريجيا وتعرِض صورة اختفائها الخاص المبهَمة عمدا والمشوَّشة بدقة.

هكذا نتبين أن الحكاية **البروستية** لا تدع أي حركة من الحركات السردية التقليدية سليمة، وأن مجموع النسق الإيقاعي للسرد الروائي يبدو عميق التأثر بذلك. لكن يبقى لنا أن نعرف تعديلا أخيرا، لا شك في أنه الأكثر حسما، سيمنح انبثاقه وتعميمه للزمنية السردية الخاصة برواية «**بحثا...**» نغمة جديدة تماما ـ إيقاعا لم يُسمع قط.

---

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية: 40 صفحة من أصل 140.

* *La Valse*.

هــوامــش

(1) Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967, p. 164.

[م.ع. ـ تر. عربية : جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمها وعلق عليها صيَّاح الجهيم، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق، 1977، ص. 253]. نعلم أن **ريكاردو** يعارض بين ***narration*** [السرد] و ***fiction*** [المتخيل] بالمعنى الذي أعارض به هنا بين ***récit*** [الحكاية] (وأحيانا ***narration*** [السرد] و ***histoire*** [القصة] أو ***diégèse*** [القصة]) : «السرد هو طريقة المتخيَّل، والمتخيَّل هو ما يُقصُّ» (نفسه، ص. 11 [م.ع. ـ الترجمة العربية نفسها، ص. 9]).

(2) هذا الإجراء يقترحه **كونتر مولر**، في **مقال مذكور** (هو : «Erzählzeit»)، 1948، ور. بارط، في: «Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967.

(3) ذلك ما يسمِّيه **كريستيان متز** (**مرجع مذكور**، ص. 122 وما بعدها) «الفئة المركَّبيَّة (la syntagmatique) [السردية] الكبرى».

(4) نعلم فضلا عن ذلك أن القيد الخارجي هو وحده المسؤول عن القطيعة الحالية بين قسم «**سوان**» وكتاب «**الفتيات المزدهرات**». ولم تثر العلاقات بين التقسيمات الخارجية (أقسام، فصول، إلخ.) وتمفصلات سردية داخلية، لم تثر ـ حتى الآن، بكيفية عامة وعلى حدّ علمي ـ كل الانتباه الذي تستحقه. ومع ذلك تحدِّد هذه العلاقات إيقاع حكاية من الحكايات، إلى حد كبير.

(5) نرى أن المرَّتين الوحيدتين اللتين تتوافق فيهما التمفصلات السردية والتقسيمات الخارجية هما نهايتا الإقامة في **بالبيك** (نهاية كتاب «**الفتيات**...» ونهاية كتاب «**سدوم**...») ؛ ويمكننا أن نضيف إليهما المرات التي تتوافق فيها تمفصلات وتقسيمات فرعية : نهاية قسم «**كومبري**» ونهاية قسم «**حب لسوان**» ونهاية قسم «**حول السيدة سوان**». وكل ما تبقى فهو تراكب. لكن تقطيعي ليس معصوما من الخطإ، وقصارى ما يطمع فيه أن يكون ذا قيمة إجرائية.

(6) Willy Hachez, «La Chronologie et l'âge des personnages de *A.L.R.T.P.*», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956 ; «Retouches à une chronologie», *ibid.*, 11, 1961 ; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid.*, 15, 1965. H.-R. Jauss, *Zeit und Erinnerung*, in *A.L.R.T.P.*, Carl Winter, Heidelberg, 1955). Georges Daniel, *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, Paris, 1963.

(7) يضاف إلى هذا التنافر في التسلسل الزمني تنافر ناشيء من غياب كل ذِكر (وكل احتمال) لميلاد **جيلبيرت** في قسم «**حب لسوان**»، يفرضه مع ذلك التسلسل الزمني العام.

(8) نعلم أن هذين التناقضين ناجمان عن ظرفين خارجيين هما : التحرير المعزول لقسم «**حب لسوان**» والمُدمَج بعد فوات الأوان في المجموع، والإسقاط المتأخر على شخصية **ألبيرتين** لوقائع مرتبطة بالعلاقات بين **بروست** و**ألفريد أكوستينيلي** [م.ع. ـ راجع هامش ص. 111].

(9) PI, 486 et 608/RHI, 372.

(10) إن مدة الإقامة الأولى، بين **طانصونفيل والحرب*** (PIII, 723/RHII, 890)، لا يحدِّدها النص بدقة («**السنوات الطويلة** (...) التي كنت أمضيها بعيدا عن **باريز** للاستشفاء في إحدى المصحات، إلى أن جاء وقت، هو مستهل 1916، لم تعد فيه لهذه المصحة هيئة طبية»)، لكن السياق يحددها بدقة، بما أن =

---

* م.ع. باللاتينية في الأصل (terminus ante) .

= نقطة البداية* هي 1902 أو 1903، ونقطة النهاية* هي التاريخ الصريح الذي هو عام 1916، بما أن سفر شهرين إلى **باريز** في 1914 (PIII, 737-762/RHII, 900-919) ليس إلا استراحة في تلك الإقامة. كما أن مدة الإقامة الثانية (بين الحرب وحفلة **كَيرمانت النهارية** [PIII, 854/RHII, 988])، التي يمكن أن تبدأ عام 1916، مدة غير محددة هي أيضا ؛ لكن العبارة المستعملة («مضت سنوات كثيرة») تحول دون اعتبارها أقصر من الأولى، وتجبرنا على وضع العودة الثانية، وبالتالي **حفلة كَيرمانت النهارية** (بل لحظة السرد، التي تليها بعد ذلك بثلاث سنوات على الأقل) بعد 1922، وهو تاريخ وفاة **بروست** ـ ولا ضرر في ذلك مادمنا لا ننوي مطابقة البطل بالمؤلف. وتلك الإرادة طبعا هي التي تضطر **و. هاشي** (1965, p. 290) إلى تقليص الإقامة الثانية إلى ثلاث سنوات على الأكثر، بالرغم من النص.

(11) يمكن أن تسبب هذه الصياغة في سُوءَيْ فهم أَوَدُّ تبديدهما على الفور : 1) فأن لا يوافق مقطع من الخطاب أيَّ مدّة في القصة أمر لا يخص الوصف وحده، بل يسم أيضا تلك الاستطرادات التعليقية المكتوبة بصيغة الحاضر والتي عادةً ما تسمى ـ منذ **بَلَنْ وبرومبير** ـ **تطفلات المؤلف أو تدخلاته**، والتي سنعثر عليها من جديد في الفصل الأخير. لكن ما يميز هذه الاستطرادات هو أنها ليست سردية بالمعنى الحصري. وبالمقابل، فإن الأوصاف **قصصية**، ما دامت مشكلة لكون القصة الزمكاني، وبالتالي فتناولها يقتضي ضمنيا تناول الخطاب السردي.2) ليس كل وصف وقفة في الحكاية بالضرورة، وسنلاحظ ذلك عند **بروست** نفسه. لذلك لا نهتم هنا بالوصف، بل بـ**الوقفة الوصفية**، التي لا تلتبس إذن بكل وقفة ولا بكل وصف.

(12) هذا الرمز الرياضي ∞> (أكبر إلى ما لا نهاية) وعكسه ∞> (أصغر إلى ما لا نهاية)، يقال لي إنهما ليسا أصيلين رياضيا. ومع ذلك، فأنا أصر عليهما لأنهما يبدوان ـ في هذا السياق وللإنسان النزيه ـ شفافين أكثر ما يمكن، ليدلا على فكرة هي نفسها مشتبه فيها رياضيًا، لكنها واضحة جدا هنا.

(13) إنها تقريبا حال رواية **«الصورة المكبرة»*** لـ**كلود موروياك** (1963)، التي تخصص حوالي 200 صفحة لمدة مقدارُها دقيقتان. لكن هناك أيضا، لا يصدر تمطيط النص عن تمديد حقيقي للمدة، بل عن إدراجات شتى (استرجاعات ذاكرية، إلخ.).

(14) **Cervantes, *Don Quichotte*, I, chap. 34 [Trad. Angl. *The Adventures of Don Quixote*, Part I, chap. 34, trans. J. M. Cohen (Harmondsworth : Penguin, 1950), p. 300]; cité in: J. L. Borges, *Discussions*, Paris, 1966, pp. 51-52** [تر. عربية : ثربانتس، **ضون كيخوطه**، ترجمه عن الإسبانية عبد الرحمن بدوي، ج. 2، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965، ص. 22]. ومقارنة هذا المجمل بمُجْمل أكثر تطلقا (ولكنه مبرر) عن مدار مماثل، عند **فيلدينك**، أمر يفرض نفسه :

> حتى لا يتعب **القارئ**، بزجه في كل **مشهد** من هذه **المغازلة** (الذي وإن كان في رأي **مؤلف** عظيم أكثرَ **مشاهد الحياة** تسلية للممثل، فلعله ممل ومضجر **للجمهور** كأي شيء آخر)، لنقتصر على النقطة الجوهرية. لقد خطا **القبطان خطواته إلى الأمام** طبقا **للأصول**، وحُيِيت **القلعة** طبقا **للأصول**، وانتهى بها المطاف، طبقا **للأصول** الخاصة، إلى الاستسلام من غير قيد أو شرط.

(Henry Fielding, *Tom Jones*, Book I, chap. 11 [New York : Norton Critical Editions, 1973], p. 52 ; [trad. fr. *Tom Jones*, trad. La Bédoyère, I, p. 11]).

(15) انظر : **Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, 1921**. [تر. عربية : بيرسي لوبوك، **صنعة الرواية**، تر. عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981].

---

* م.ع. ـ باللاتينية في الأصل (terminus ad).

* ***L'Agrandissement.***

(16) Garnier, p. 30 [Trad. amér. *César Birotteau, Béatrix, and Other Stories*, Trans. E. Marriage and J. Waring (Philadelphia, 1899), p. 22].

لقد أشار **فيليس بنتلي** إشارة واضحة ـ على أثر **لوبوك** ـ إلى العلاقة الوظيفية بين المجمل والاسترجاع فقال :

إن إحدى أهم وظائف الحكاية المجملة وأكثرها تواترا هي أن تروي في عجالة مرحلة من الحياة الماضية. فالروائي، بعد أن يثير اهتمامنا بشخصياته وهو يروي لنا مشهدا، يدير موكبه فجأةً إلى الوراء، ثم إلى الأمام، حتى يعطينا مجملا، سريعا عن تاريخها الماضي، ملخِّصا استعاديا.

(«Use of Summury», from *Some Observations on the Art of Narrative*, 1947 ; rpt. in Philip Stevick, ed., *The Theory of The Novel* [New York, 1967], p. 49).

(17) التي لم تكن الحكاية الكلاسية تجهلها على الإطلاق، وكانت تدمجها في المجمَل؛ ومثال ذلك رواية «سيزار بيروتو» (Garnier, pp. 31-32 ; *Marriage and Waring*, pp. 23-24) :

كان يبكي في المساء وهو يفكر في **لاتورين**، حيث يعمل الفلاح كما يحلو له، ويضع البنَّاء حجره على مهل، ويُقرن التراخي بالسعادة في حكمة ؛ لكنه كان ينام دون أن تتاح له فرصة التفكير في الهرب، لأن هناك حوائج عليه أن يقضيها في الصباح ؛ وكان يخضع لواجبه بغريزة كلب حراسة.

(18) PIII, 723/RHII, 890:

هذه الأفكار، التي يميل بعضها إلى تخفيف تحسري على كوني لا أتوفر على مواهب أدبية ويميل بعضها الآخر إلى مقاومة هذا التحسُّر، لم تخطر قط ببالي خلال السنوات الطويلة التي تخليت فيها تماما من جهة أخرى عن مشروع الكتابة والتي كنت أمضيها بعيدا عن **باريز** للاستشفاء في إحدى المصحات، إلى أن جاء وقت، هو مستهل عام 1916، لم تعد فيه لهذه المصحة هيئة طبية؛.

وكذا (PIII, 854/RHII, 988) :

لم تعالجني المصحة الجديدة التي آويت إليها، أكثر مما عالجتني الأولى ؛ وقد مضت سنوات كثيرة قبل أن أغادرها.

(19) إنه تبدل الفصل بين «... فتعرَّف **فريديريك**، المتثائب، على **سينيشال**» (III, chap. 5) و«سافر...» (III, chap. 6).

(20) كما لو لم يكن تبدل الفصل انتقالا بالضبط. لكن من المحتمل أن يكون **بروست**، الذي يستشهد من الذاكرة، قد نسي هذه الجزئية.

(21) *Essais et articles*, Pléiade, p. 595. [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Marcel Proust: A Selection from His Miscellaneous Writings*, trans. Gerard Hopkins (London, 1948), pp. 234-235].

(22) لكي يجعل الروائيون [هروب الزمن] محسوسا، يضطرون ـ وهم يسرعون نبضات العقرب بجنون ـ إلى جعل القارئ يطوي عشر سنوات أو عشرين أو ثلاثين سنة، في دقيقتين.

(PI, 482/RHI, 369).

(23) يتضمن كتاب «**ضد سانت ـ بوف**» هذا النقد، التلميحي جدا، للاستعمال البلزاكي للمجمل :

عنده خلاصات يؤكد فيها كل ما يجب علينا معرفته، دون تهوية ولا تفسيح.

(Pléiade, p. 271 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 173]).

(24) يمكن هذه الأرقام أن تبدو فضفاضة؛ ذلك بأنه قد يكون من العبث البحث عن الدقة بصدد متن حدودهُ نفسها ملتبسة جدّاً، ما دام الوصف الخالص (من كل سرد) والسرد الخالص (من كل وصف) لا يوجدان طبعا، وما دام لا يسع إحصاء الـ «مقاطع الوصفية» إلا أن يهمل آلاف الجمل أو أجزاء الجمل أو الكلمات الوصفية الضائعة في مشاهد يهيمن فيها عنصر السرد. عن هذه المسألة، أنظر: G. Genette, *Figures II*, p. 56-61.[م.ع. ـ تر. عربية: ج. جنيت، «حدود الحكاية»، تر. بنعيسى بوحمالة، ضمن: **آفاق** (مجلة)، ع 8/9، سنة 1988، ص. 55–65].

(25) PI, 49-50/RHI, 37-38; PI, 59-67/RHI, 45-51; PI, 672-673/RHI, 510-511; PI, 802-806/RHI, 605-608; PII, 98-99/RHI, 784-785; PIII, 623-625/RHII, 821-823.

(26) PI, 717-719/RHI, 543-545.

(27) PI, 658-660/RHI, 500-502; PII, 656-657/RHII, 43; PII, 897/RHII, 212.

(28) Honoré d'Urfé, *Astrée*, éd. Vaganay, I, P. 40-43.

(29) باستثناء درع آخيلوس («الإلياذة»، النشيد XVIII)، الموصوف ـ كما نعلم ـ في الوقت الذي كان هيفايسطوس يصنعه.

(30) *La Vieille Fille*, Garnier, p. 67 [Trad. amér. *The Old Maid*, Trans. W. Walter (Washington, D.C., 1898), p. 61

(31) سيُكثِر كَوتييه من استعمال هذه الطريقة إلى حد طلاقة «تعرّيـ»ـها، كما كان الشكلانيون يقولون:

كانت المركيزة تقيم في شقة معزولة، لم يكن المركيز يدخلها دون أن يُعلِن عن وصوله. وسنرتكب نحن عدم اللياقة هذا الذي لا يمتنع عنه مؤلفو كل الأزمان، ودون أن نقول أي شيء للغلام الذي سيُنبِّه الخادمة، سنلج غرفة نومها، ونحن على يقين من أننا لن نزعج أحداً. وبالطبع، فالكاتب الذي يؤلف رواية يلبس في أصبعه خاتم جيكَيس، الذي يخفي صاحبه.

(*Le Capitaine Fracasse*, Garnier, p. 103).

سنعثر ثانية فيما بعد على الانصراف، هذا المحسِّن الذي به يتظاهر السارد بالدخول (مع قارئه أو دونه) إلى الكون القصصي.

(32) هذا، بغض النظر عن بعض تطفلات السارد الوصفية، المكتوبة بصيغة الحاضر، والقصيرة جداً، والتي تبدو كأنها لا إرادية. انظر: G. Genette, *Figures*, p. 223-243.

(33) *Bovary*, Garnier (ed. Gothot — Mersch), p. 32-34.

[م.ع. ـ تر. عربية: كَوستاف فلوبير، مدام بوفاري، تر. محمد مندور، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1993، ص ص. 37—38] ؛ *L'éducation...*, éd. Dumesnil, II, p. 154-160.

(34) Bovary, version Pommier — Leleu, p. 196-197 et 216; Garnier, p. 268.

زد على ذلك أن هذه النسخة الأخيرة تردُّدية.

(35) PII, 419-422/RHI, 1017-1020.

(36) PI, 836-840/RHI, 629-632.

(37) PI, 51/RHI, 39.

(38) PII, 656/RHII, 43.

(39) نحن هنا بصدد الثلاثين صفحة* الأولى عن حفلة الاستقبال بحصر المعنى (PIII, 920-952/RHII, 1039-1064)، وذلك بمجرد ما دخل مارسيل قاعة الاستقبال، بعد أن تأمل في الخزانة (PIII, 866-920/RHII, 997-1039).

(40) PIII, 939/RHII, 1054.

(41) PI, 659-660/RHI, 501-502.

(42) PIII, 623/RHII, 821.

(43) PI, 654-655/RHI, 497.

(44) PI, 642/RHI, 488.

---

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 25 صفحة.

(45) أنظر: Roman Jakobson, «Quest for the Essence of Language», *Diogènes*, 51 (Fall 1965), 21-37 [Trad. fr. «A la recherche de l'essence du langage», in *Problèmes du langage*, E. Benveniste et *alii* eds., Paris, Coll. Diogène, ed. Gallimard, 1966].

(46) *Chartreuse de Parme*, Garnier (Martineau), p. 474.

(47) انظر الفصل I من الكتاب II من رواية «طوم دجونز»*، حيث يهاجم صغار المؤرخين الذين «يحشُون من الأوراق بـتفاصيل الشهور والسنوات التي لم يحدث فيها أي شيء يذكر، مقدار ما [يستخدمون] في تدْوين تلك العهود المهمة التي قيم فيها بـالمشاهد الكبرى على المسرح البشري»، والذين يشبه كتبهم «بمركبة سفر تعبر الطريق نفسها باستمرار، سواء أكانت فارغة أم ملأى بالرُّكاب. وفي مقابل هذه التقاليد التخيلية إلى حدٍّ ما، يعتز بتدشين «منهج معاكس»، لا يدَّخر وسعا في «فتح [أي مشهد استثنائي] على مصراعيه لـقارئـنا»، بينما يتجاهل على العكس من ذلك «سنوات كاملة تمر دون أن تحدث أي شيء يستحق الاهتمام» ـ كـ«ـالمسجِّلين [العقلاء] ليانصيب [دار البلدية]» الذين لا يعلنون إلا عن الأرقام الرابحة.

(Norton Critical Edition, pp. 58-59 [Trd. fr. I, p. 81-82]).

(48) Book III, chap. I (Norton, p. 88 [Trad. fr. I, p. 126]).

(49) PI, 953/RHI, 712

(50) بين الفصلين الأول والثاني من: *Guermantes II* (PII, 345/RHI, 964-965).

(51) إنه أولا يوم أحد خريفي غير محدد (PII, 345/RHI, 965) وهو نهاية فصل الخريف عما قليل (PII, 385/RHI, 994). ومع ذلك، تقول فرانسواز بعد قليل (PII, 392/RHI, 999) : «لقد أزفت نهاية شتنبر...». ومهما يكن، فإن المطعم الذي يتعشى فيه السارد عشية الدعوة الأولى إلى بيت الدوقة ده كيرمانت يغوص في جو نونبر بل جوّ دجنبر وليس في جو شتنبر. والسارد عند مغادرته حفلة استقبال هذه الأخيرة، يطلب أحذيته الثلجية...

(G. Daniel, *Temps et mystification*, p. 92-93).

(52) لنذكر بأن مارسيل نفسه قد دأب على تأويل بعض الأقوال «على غرار ... صمت مفاجيء» (PIII, 88/RHII, 439). وعلى تأويليات* الحكاية أيضا أن تضطلع بهذه الصموت المفاجئة، فتأخذ «مُدَّتـ»ـها وحدَّتها ومكانها طبعا بعين الاعتبار.

(53) P. 92 [Trad. amér. P. 51].

(54) عن هيمنة المشهد، انظر: Tadié, *Proust et le Roman*, p. 387 *sq.*

(55) لا ينبغي تلقي هذا التأكيد دون فوارق دقيقة، طبعا: ففي حكاية «آلام المخترع»، مثلا، ربما كانت أكثر الصفحات مأساوية هي تلك التي يلخص فيها بلزاك بجفاف مؤرخ عسكري المعارك الإجرائية التي شُنَّت على داڤيد صيشار.

(56) PI, 21-48/RHI, 16-36; PI, 159-165/RHI, 122-127; PI, 226-233/RHI, 173-179; PII, 552-565/RHI, 1110-1119; PII, 335-345/RHI, 956-964; PIII, 226-324/RHII, 537-606; PIII, 865-869/RHII, 996-999.

(57) PII, 183-284/RHI, 846-920; PII, 416-547/RHI, 1016-1106; PII, 633-722/RHII, 27-89; PII, 866-979/RHII, 190-269; PIII, 866-1048/RHII, 997-1140.

---

* *Tom Jones.*

(58) إن وضع المشهد الأخير (حفلة كَيرمانت النهارية) أكثر تعقيدا، لأنه يتعلق بتوديع للعالم كما يتعلق باطلاع عليه، بل أكثر مما يتعلق به، لكن موضوعة الاكتشاف حاضرة فيه مع ذلك، تحت الشكل الذي نعرفه، شكل إعادة اكتشافٍ، تعرُّف صعْبةُ قناع الشيخوخة والتحول ـ وهو باعث على الفضول، قوي كالباعث الذي كان ينشط مشاهد الدخول إلى المجتمع السابقة، إن لم يكن أكثر منه.

(59) يرى ب. ج. رودجرز (*Proust's Narrative Techniques*, Droz, Geneva, 1965, p. 143*ff*.) في سياق رواية «بحثا...» اختفاء تدريجيا للمشاهد المأساوية، التي يراها أكثر عددا في الأقسام الأولى. وبرهانه الأساسي على ذلك أن وفاة ألبيرتين لا تُحدِث مشهدا. وهي برهنة غير مُقنِعة: فالنِّسبة المئوية قلما تتغير في هذا العمل الأدبي، بل إن السمة الملائمة هي الهيمنة الثابتة للمشاهد غير الدرامية.

(60) Houston, «Temporal Patterns», p. 33-34.

III. التـــواتـــر

التفرُّدي /الترددي

لم يدرس نقاد الرواية ومنظّروها ما أسميه **تواترا سرديا**، أي علاقات التواتر (أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة، لم يدرسوه إلاّ قليلا حتى الآن. ومع ذلك، فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، وهو ـ من ناحية أخرى ـ أمر مشهور لدى النحاة، على مستوى اللغة الشائعة، تحت مقولة **الجهة** بالضبط.

ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر: فالشمس تُشرق كل يوم. وطبعا، إن **تطابق** هذه الحدوثات المتعددة مشكوك فيه تمام الشك : فـ«ـالشمس» التي «تشرق» كل صباح ليست هي نفسها من يوم لآخر ـ كما أن قطار التاسعة إلا ربع المتوجه من جنيڤ إلى باريز، والعزيز على فردنن ده صوسّير، لا يتألف كل ليلة من العربات نفسها المشدودة إلى القاطرة نفسها(1). والواقع أن «التكرار» بناء ذهني، يقصي من كل حدوث كل ما ينتمي إليه خصيصا، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها، والذي يقوم على التجريد: «الشمس»، «الصباح»، «تشرق». وهذا أمر مشهور، وأنا لا أذكّر به هنا إلا لأوضح مرّة وإلى الأبد أننا سنطلق هنا اسم «أحداث متطابقة» أو «اجترار الحدث الواحد» على سلسلة من عدة أحداث متشابهة ومنظور إليها من حيث تشابهها وحده.

وبالتماثل مع ذلك، لا يقع منطوق سردي فحسب، بل يمكنه أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد: فلا شيء يمنعني من أن أقول أو أكتب: «جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس». فهنا أيضا، يكون التطابق، وبالتالي التكرار، حصيلتي تجريد؛ فليس أي من هذه الحدوثات مطابقا ماديا (صوتيا أو خطيا) ولا حتى مثاليا (لسانيا) تماما للحدوثات الأخرى، لمجرد تواجدها وتتابعها، الذي ينوِّع هذه المنطوقات الثلاثة إلى منطوق أول وثان وثالث. وهنا أيضا يمكننا الرجوع إلى الصفحات الشهيرة من كتاب

«**محاضرات في اللسانيات العامة**»* عن «مسألة التطابقات»*. وذلك تجريد اخر يجب الاضطلاع به، وسنضطلع به .

فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة (من القصة) والمنطوقات السردية (من الحكاية) على «التكرار» يقوم نسق من العلاقات يمكننا ردُّه قبليا إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرَّر أو غير المكرَّر والمنطوق المكرَّر أو غير المكرر. وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية، أيا كانت، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية. فلنمحِّص ببعض التفصيل هذه الأنماط الأربعة من علاقات التواتر.

. **أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة** (أي، إذا توخَّينا الاختصار في شكل صيغة شبه رياضية: ح1 /ق1). لنأخذ على سبيل المثال منطوقا كالآتي: «أمس، نمت باكرا». فلا شك في أن هذا الشكل من الحكاية، الذي يتوافق فيه تفرُّد المنطوق السردي مع تفرُّد الحدث المسرود، هو الأكثر شيوعا بما لا يُقاس ـ وهو من الشيوع، ويُعتبَر فيما يبدو من «العادة»، بحيث ليس له اسم، في اللغة **الفرنسية** على الأقل. غير أنني أقترح أن أطلق عليه اسما حتى أبيِّن تبيانا أنه ليس إلا إمكانا من بين إمكانات أخرى. إني أسميه من الآن فصاعدا الحكاية **التفردية** ـ وأتمنى أن تكون لفظة شفافة، بالرغم من جدَّتها، وسنلطِّفها أحيانا باستعمال الصفة «مفرد» بالمعنى التقني نفسه فنقول: مشهد تفرُّدي أو مفرد .

. **أن يُروى مرَّات لا متناهية ما وقع مرَّات لا متناهية** (ح ن /ق ن). لنأخذ على سبيل المثال المنطوق: «نمتُ باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء، الخ.». فمن وجهة النظر التي تهمنا هنا، أي علاقات التواتر بين الحكاية والقصة، يظل هذا النمط الترجيعي تفرُّديا فعلا وبالتالي يرتد إلى النمط السابق، ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه ـ حسب تماثل قد ينعته **رومان ياكبسن** بأنه إيقوني ـ التوافق مع تكرارات القصة. ومن ثم فالتفردي لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين، بل بتساوي هذا العدد[2].

---

* *Cours de linguistique générale.*
* «Problèmes des identités».

• **أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة** (ح ن /ق 1). لنأخذ على سبيل المثال منطوقا كالآتي: «أمس نمتُ باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، إلخ»(3). فيمكن هذا الشكل أن يبدو افتراضيا تماما، ووليدا ناقصا للذهن التأليفي، وغير ذي ملاءمة أدبية. ومع ذلك، لنذكّر بأن بعض النصوص الحديثة ترتكز على قدرة الحكاية على التكرار: لنتذكر، مثلا، حادثة مجترَّة كموت أمّ أربعة وأربعين في رواية «**الغيرة**»*. ومن جهة أخرى، يمكن الحدث الواحد أن يُروى عدة مرات ليس مع متغيِّرات أسلوبية فقط، كما هو الحال عموما عند **ألان روب ـ كَرِيّيه**، بل أيضا مع تنويعات في «وجهة النظر»، كما في شريط «**راشومون**»* أو رواية «**الصخب والعنف**»*(4). وقد كانت الرواية الترسُّلية في القرن الثامن عشر تعرف هذا النوع من المواجهات، ولا شك في أن المفارقات الزمنية «التكرارية» التي صادفناها في الفصل الأول (**وهي الإعلانات والتذكيرات**) تنتمي إلى هذا النمط السردي، الذي تحققه تحقيقا عابرا كثيرا أو قليلا. ولنتذكر أيضا (وهذا ليس غريبا على الوظيفة الأدبية كما قد يظن ظان) أن الأطفال يحبون أن نروي لهم عدَّة مراتٍ ـ بل عدة مرات متتالية ـ القصة الواحدة، أو نعيدَ قراءة الكتاب الواحد، وأن هذا الميل ليس تماما امتياز الطفولة: فسنتناول ـ ببعض التفصيل ـ، فيما بعد، مشهد «غذاء يوم السبت في **كومبري**»، الذي ينتهي بمثال نمطي على الحكاية الشعائرية. هذا النمط من الحكاية، حيث لا تتوافق اجترارات المنطوق مع أي اجترار للأحداث، أُطلِق عليه طبعا اسم الحكاية **التكرارية**.

• وأخيرا، **أن يُروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية** (ح1/ق ن). فلنعُد إلى نمطنا الثاني ـ التفرُّدي الترجيعي: «نمت باكرا يوم الاثنين، الثلاثاء، إلخ». فمن الواضح، عندما تقع مثل هذه الظواهر التكرارية في القصة، ألاّ يُحكم البتّة على الحكاية بإعادة إنتاجها في خطابها كما لو كانت عاجزة عن أدنى جهد تجريديّ وتركيبي : إذ الواقع أن الحكاية ـ بما فيها الحكاية الأكثر فظاظة ـ، وباستثناء أثر أسلوبي متعمَّد، ستجد، في هذه الحالة، صياغة استخدامية(5) من مثل: «كل يوم»، أو «الأسبوع كله»، أو «كنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع».

---

* *La jalousie.*
* *Rashômon.*
* *The Sound and the Fury.*

وكل منا يعرف على الأقل أي متغيِّر لهذه العبارة يفتتح رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**». هذا النمط من الحكاية، الذي يتولى فيه بث سردي وحيد عدَّةَ حدوثات مجتمعةً(6) للحدث الواحد (أي ـ مرة أخرى ـ عدة أحداث منظورا إليها من حيث تماثلها وحده)، سنسميه حكاية **ترددية**. وهي هُنا طريقة لغوية شائعة تماما وربما كونية أو شبه كونية، في مختلف سياقاتها(7)، ومشهورة لدى النحاة الذين أطلقوا عليها اسمها(8). أما استثمارها الأدبي، فلا يبدو أنه أثار اهتماما حادا حتى الآن(9). ومع ذلك، فهي شكل تقليدي تماما، يمكن أن نجد له أمثلة، بدءا من الملحمة الـهوميرية، وعبر تاريخ الرواية الكلاسيَّة والحديثة .

ولكن المقاطع الترددية كادت أن تكون، في الحكاية الكلاسية بل عند **بلزاك** أيضا، تابعة دائماً في وظيفتها للمشاهد التفردية، التي تزودها المقاطع الترددية بنوع من الإطار أو الخلفية الإخبارية، على صعيد تُبيِّنُه تبيينا ـ في رواية «**أوجيني كَراندي**»*، على سبيل المثال ـ اللوحةُ التمهيديَّةُ للحياة اليومية في أسرة **كَراندي**، تلك اللوحة التي لا تقوم إلا بتهييء افتتاح الحكاية بمعناها الحصري:

> «عند بداية الحفلة الساهرة في منتصف شهر نونبر من سنة 1819، أوقدت **نانون الضخمة** النارَ لأول مرة...(10).

ومن ثم فالوظيفة الكلاسية للحكاية الترددية قريبة إلى حدٍّ مًّا من وظيفة الوصف، التي تعقد معها من جهة أخرى علاقات وطيدة جدا: فـ«ـالصورة الشخصية الأخلاقية» مثلا، والتي هي أحد متغيرات النوع الوصفي، تصدر في أغلب الأحيان (كما عند **جان ده لابرويِّير**) عن تكديس سمات ترددية. وتكون الحكاية الترددية في الرواية التقليدية، كالوصف، في خدمة الحكاية «بمعناها الحصري»، والتي هي الحكاية التفردية. ولا شك في أن أول روائي شرع في تحرير الحكاية الترددية من هذه التبعية الوظيفية هو **فلوبير** في رواية «**مدام بوڤاري**»، التي تُحرز فيها صفحاتٌ كتلك التي تروي عن حياة **إيمَّا** في الدير، أو حياتها في **طوصط** قبل الحفلة الراقصة في **لافوبِيسَّار** وبعدها، أو أيام الخميس التي كانت تقضيها في **روان** رفقة **ليون**(11)، سعةً وآستقلالا نادرين تماما. لكن الظاهر أنه لم يستعمِل أيُّ عمل روائي قط الحكاية الترددية استعمالا يشبه ـ من حيث التوسع النصي والأهمية الموضوعاتية ودرجة البلورة التقنية ـ استعمال **بروست** لها في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**».

* *Eugénie Grandet.*

ويمكن اعتبار الأقسام الكبرى الثلاثة الأولى من رواية «بحثا...» ـ أي «**كومبري**» و«**حب لسوان**» و«**جيلبيرت**» («**أسماء البلدان : الاسم**» و«**حول السيدة سوان**») ـ، دون مبالغة، أقساما ترددية أساسا. فباستثناء بعض المشاهد التفردية (التي هي مهمة جدا دراميا من جهة أخرى، كزيارة **سوان** والالتقاء بـ**السيدة ذات اللباس الوردي** وحادثات **لوكَرنداان** والتجديف بـ**مونجوفان** ومجيء **الدوقة** إلى الكنيسة والذهاب في نزهة إلى أبراج الأجراس في **مارتينفيل**)، فإن نص «**كومبري**» يروي، بصيغة الماضي الناقص **الفرنسية** الدالة على الحدث المتكرر، لا **ما وقع**، بل ما **كان يقع في كومبري**، بانتظام، شعائريا، كل يوم، أو كل يوم أحد، أو كل يوم سبت، إلخ. وسيُنجَز معظم حكاية الحب بين **سوان وأوديت** على صعيد العادة والتكرار هذا (والاستثناءات الكبرى هي: حفلتا **فيردوران** الساهرتان، مشهد القتلايا، حفلة **سانت أوفيرت** الموسيقية)، وكذا الحب بين **مارسيل وجيلبيرت** (والمشهدان التفرُّديان الجديران بالذكر هما: **لابيرما** وحفلة العشاء مع **بيركوط**). ويُظهِر إحصاءٌ تقريبيٌّ (وقد لا تكون للدقة هنا أيُّ ملاءمة) زهاء 115 صفحة ترددية مقابل 70* صفحة تفردية في قسم «**كومبري**» و91 مقابل 103* في قسم «**حب لسوان**» و145 مقابل 113* في قسم «**جيلبيرت**»، أي حوالي 350 مقابل 285* في مجموع هذه الأقسام الثلاثة. ولا تنشأ غلبة التفردي (أو **تعود**، إذا ما فكرنا في ما كانت عليه نسبته المائوية في الحكاية التقليدية)[12] إلا انطلاقا من أول إقامة في **بالبيك**. ولكننا نسجل، حتى النهاية، مقاطع ترددية عديدة، كالنزهات في **بالبيك** مع **السيدة ده فيلپاريزيس** في كتاب «**الفتيات المزدهرات**»، وحيَل البطل، في مستهل قسم «**كيرمانت**»، للقاء **الدوقة** كل صباح؛ ولوحات **ضونصيير**؛ والرحلات في قطار **لاغاسپولييغ** الصغير؛ والعيش مع **ألبيرتين في پاريز**، والنزهات في مدينة **البندقية**[13].

ولا بُد لنا أيضا من ملاحظة وجود مقاطع ترددية داخل مشاهد تفردية: كما هو الحال، مثلا، مع الاستطراد الطويل المكرَّس، في بداية حفلة العشاء عند **الدوقة**،

---

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 86 مقابل 52.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 68 مقابل 77.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 109 مقابل 85.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 265 مقابل 215.

لنباهة **آل كَيرمانت**(14). ففي هذه الحالة، كثيرا ما يتعدى الحقل الزمني الذي يستغرقه المقطع الترددي، كثيرا ما يتعدى طبعا الحقل الزمني للمشهد الذي يندرج هو فيه: فالترددي يفتح إلى حد ما نافذة على المُدة الخارجية. ولذلك سننعت هذا النمط من الاستطراد بـ**الترددات المعمّمة**، أو **الترددات الخارجية**. ويقوم نمط آخر من المرور إلى الترددي في أثناء مشهد مفرد ـ وهو نمط أقل كلاسية ـ، يقوم على تناول جزئي وبطريقة ترددية لمُدَّة هذا المشهد نفسه، الذي يركِّبه عندئذ نوع من التصنيف المنتخبي للأحداث المكوِّنة له. وأوضح مثال على هذا التناول، مع أنه يستغرق مدة شديدة القِصر بالضرورة، هو هذا المقطع عن اللقاء بين **شارلوس وجوپيان**، والذي يُرى فيه **البارون** وهو يرفع بصره «بين الفينة والأخرى» ويلقي نظرة فاحصة على صانع الصُّدر:

> **كُلما** كان **السيد ده شارلوس** ينظر إلى **جوپيان**، كان يحاول أن تكون نظراته مصحوبة بكلام... هكذا كان السؤال نفسه يبدو، في **كل دقيقتين**، مطروحا بحدة على **جوپيان**...

فالطابع الترددي للعمل يؤكده هنا تعيين تواتر، ذو دقة مبالغ فيها أيما مبالغة(15). ونحن نعثر على الأثر نفسه ثانية، على مستوى أكثر اتساعا، في المشهد الأخير من كتاب «**الزمن المستعاد**»، والذي يكاد يُتناول باستمرار على الصعيد الترددي: فما يتحكم في تركيب النَّص هنا ليس هو السياق التزمُّني لحفلة الاستقبال عند **الأميرة**، في تتابُع الأحداث التي تملؤها، بل هو ذِكر عدد معيَّن من أصناف الحُدوثات، التي يركِّب كل منها بين عدَّة أحداث مبعثرة في الواقع على امتداد الـ«حفلة النهارية»:

> بين العديد (من المدعوِّين)، كنت أتمكن بعد لأي من تعرُّف... وبالتقابل مع هؤلاء، بوغتت بالتحدث مع رجال ونساء كانت لهم... كان بعض الرجال يظلعون... كانت بعض الوجوه.. تبدو متمتمة بصلاة المحتضرين... كان بياض الشعر هذا عند النساء يثيرني... أما الشيوخ... كان هناك رجال كنت أعرف أنهم أقرباء... النساء بالغات الحُسن... النساء مفرطات الدمامة... بعض الرجال، بعض النساء... حتى عند الرجال... أكثر من واحد من الأشخاص... أحيانا... ولكن كائنات أخرى، إلخ(16).

وسأسمي هذا النمط الثاني **تردُّدا داخليا أو مركّبا**، بالمعنى الذي يستغرق به الاستخدامُ الترددِيُّ مدة المشهدِ نفسِه، وليس مدَّة خارجية أكثر اتساعا.

وعلاوة على ذلك، يمكن المشهد الواحد أن يتضمن نمطي الاستخدام معا : ففي أثناء حفلة **كَيرمانت** النهارية تلك نفسها، يَذْكر **مارسيل** العلاقات الغرامية بين **الدوق** و**أوديت** في تردُّد خارجي :

> كان دائما في بيتها... كان يقضي أيامه ولياليه مع **السيدة ده فورشڤيل**.. كان يسمح لها باستقبال أصدقاء... بين الفينة والأخرى... كانت **السيدة ذات اللباس الوردي** تقاطعه بلغط... وأكثر من هذا وذاك كانت **أوديت** تخون **السيد ده كَيرمانت**(17).

ومن الواضح أن الترددي هنا يركِّب بين عدة شهور بل بين عدة سنوات من العلاقات بين **أوديت** و**بازان**، وبالتالي مدة أوسع من مدة حفلة **كَيرمانت** النهارية. لكن يتفق أيضا أن يلتبس نمطا التردد حتى لَيَستحيل على القاريُ أن يميِّز أو يفرِّق بينهما. ففي مشهد حفلة العشاء عند **آل كَيرمانت** مثلا نُصادِف، في بداية الصفحة 534*، ترددا داخليا لا لَبْس فيه، وهو:

> لا أستطيع أن أقول كم مرة سمعت في هذه الأمسية عبارتي ابن العم وبنت العم.

لكن يمكن الجملة التالية، الترددية هي أيضا، أن تنصبَّ سلفا على مدة أوسع:

> فمن جهة، كان **السيد ده كَيرمانت** يهتف، عند كل اسم يُنطق تقريبا [في أثناء حفلة العشاء هذه طبعا، ولكن ربما بطريقة معتادة جدا أيضا]: إنه ابن عم لـ**أوريان** بالتأكيد!.

وربما تردُّنا جملة ثالثة إلى المدة المشهدية:

> ومن جهة أخرى، كانت عبارتا ابن العم وبنت العم هاتان تُستعملان بقصد مختلف تماما... على لسان **سفيرة تركيا** التي جاءت بعد حفلة العشاء.

ولكن التتمة تنتمي إلى ترددي خارج بوضوح عن المشهد، مادامت تُواصل رسم نوع من الصورة الشخصية العامة لـ**لسفيرة**:

> كان الطموح المجتمعي يفترسها وكانت تتمتع بعقل واقعي مستوعب، فكانت تتقبل بالسهولة نفسها قصة **انسحاب العشرة آلاف** أو تفاصيل الفساد الجنسي عند الطيور... وفضلا عن ذلك كانت امرأة في الإصغاء إليها خطرٌ... كانت آنذاك غير مقبولة في المجتمع إلا قليلا،

* م.ع. — في الترجمة الأمريكية : الصفحة 1097.

ـ وذلك حتى أننا لا نستطيع أن نتبيَّن هل الحكاية حين تعود إلى الحديث بين **الدُّوق والسفيرة**، تتناول **هذا** الحديث (في أثناء حفلة العشاء **هذه**) أو حديثاً آخر مختلفاً تماما:

> كانت تأمل أن تظهر تماما بمظهر المجتمع الراقي وهي تستشهد بأسماء هامة لأناس غير مقبولين في هذا المجتمع كانوا أصدقاء لها. وفي الحال، ظن **السيد ده كَيرمانت** أن المقصودين هم الناس الذين غالباً ما كانوا يتعشون عنده فكان يرتجف سرورا لوجوده في بلد المعارف وكان يطلق صيحة التقاء: إنه ابن عم لـ**أوريان** بالتأكيد!.

وبالمثل، يطمس التناول الترددي الذي يفرضه **پروست** على الأحاديث النَّسبيَّة* بين **الدوق والسيد ده بوسرفوْي**، يطمس، بعد ذلك بصفحة، كل حدٍّ فاصل بين حفلة العشاء الأولى هذه عند **آل كَيرمانت**، مدارِ المشهد الحالي، ومجموع السلسلة التي تفتتحها هذه الحفلة.

ومن ثم فالمشهد التفردي نفسه عند **پروست**، ليس في مأمن من نوع من عدوى الترددي. وتزداد هذه الصيغة، بل هذه **الجهة** السردية، أهمية بسبب حضور مميَّز جدا لما سأسميه **الترددي الكاذب** ـ أي حضور مشاهد تظهر، نتيجة تحريرها بصيغة الماضي الناقص خصوصا، بمظهرٍ ترددي، بينما غنى تفاصيلها ودقة هذه التفاصيل يجعلان أي قارئٍ عاجزا عن الاعتقاد جديا بأنها وقعت، ووقعت مرارا وتكرارا، بتلك الكيفية، دون أي تنويع[18]. هذا حال بعض أحاديث طويلة بين **ليوني وفرانسواز** (كل يوم أحد في **كومبري**!)، وبين **سوان وأوديت**، في **بالبيك** مع **السيدة ده ڤيلپاريزيس**، وفي **پاريز** عند **السيدة سوان**، وفي غرفة الخدمة بين **فرانسواز** وفرَّاشـ«ـها»، أو حال مشهد تورية **أوريان**، «**تاكان** [/المضايق] **الرائع**»*[19]. ففي جميع هذه الحالات، وبعضِ حالات أخرى، حُوِّل مشهد تفرُّدي إلى مشهدٍ ترددي، تحويلاً اعتباطيا تقريبا، ودون أي تعديل إلا في استعمال الأزمنة. ولا شك في أن هذا عُرفٌ أدبي (وربما قلتُ عن طيب نفس **جواز سردي**، كما يُقال «جواز شعري»)، يفترض في القارئ تسامحا كبيرا، أو «تعليقا تلقائيا للريبة» على حد تعبير **صمويل**

---

* م.ع. ـ **نَسَبِيٌّ** : متعلق بشجرة (أو شجرات) النسب.
* م.ع. ـ «Taquin le Superbe». وموضع التورية هو **تاكان** : فهي اسم علم وصفة في اللغة هي : مضايق.

تايلر كولريدج. ثم إن هذا العُرف قديم جدا، وأستخرج مثالا عليه كيفما اتفق من رواية «أوجيني كَراندي» (وهو حوار بين السيدة كَراندي وزوجها*) وآخر من رواية «لوسيان لوين»* (وهو حديث بين لوين وكَوتييه*)، ولكن أيضا من مجموعة «قصص نموذجية»* (وهو، مثلا، مونولوج كاريزاليس العجوز في أقصوصة «غيور إستْرامادور»*، والذي يقول لنا عنه ميكَيل ده ثربانتيس سايدار إنه قد تم التفوه به «لا مرة واحدة، بل مائة مرة»[20]، وهذا ما يؤوِّله كل قارئٍ طبعا بأنه مبالغة، لا بسبب بيان عدده فحسب، ولكن أيضا بسبب ادعائه تطابقا دقيقا بين عدة مناجياتٍ للنفس متشابهةٍ تقريبا تمثل مناجاة النفس هذه نوعا من العيِّنة منها). وباختصار، إن الترددي الكاذب يشكِّل، في الحكاية الكلاسية، نمطَ محسِّن البلاغة السردية الذي لا يقتضي فهما حرفيا، بل العكسَ بالضبط: فالحكاية تؤكد حرفيا أن «هذا كان يحدُث كل يوم» ليُفهم مجازا أن: «شيئا من هذا النوع كان يقع كل يوم، وما هذا إلا تحقق له من بين تحققات أخرى».

ومن الممكن طبعا أن نتناول بهذه الطريقة بضعة أمثلة على التردد الكاذب مسجَّلة عند پروست[21]. ومع ذلك، يبدو لي أن سعتها تمنع مثل هذا الاختزال، خصوصا إذا ما قورنت بأهمية الترددي عموما، التي سبقت الإشارة إليها. فعُرْفُ الترددي الكاذب لا يشتغل عند پروست على الصعيد المتعمَّد والمجازي المحض الذي يتخذه في الحكاية الكلاسية. بل يوجد في الحكاية الپروستية حقا ميل خاص وواضح جدا إلى تضخيم الترددي، الذي يجب أن يُحمل هنا على حرفيته المستحيلة.

ولعل أفضل برهان على هذا (ولو أنه برهان مفارق)، هو ذلك الذي تقدِّمه لحظات السهو الثلاث أو الأربع التي يترك فيها پروست ماضيا بسيطا تفرديا بالضرورة ينزلق وسط مشهد مقدَّم على أنه ترددي:

> وسيحدث ذلك في أثناء غذائي! أضافت هامسة لنفسها... وعند ذكر آسم ڤيني، أخذت (السيدة ده ڤيلپاريزيس) تضحك... لا بد أن تكون الدوقة على صلة بكل هذا، قالت فرانسواز[22] ـ

* *Eugènie Grandet*, éd. Garnier, pp. 205-206.
* *Lucien Leuwen*, 1ère partie, chap. 7.
* *Novelas Ejemplares*.
* «El Celoso Extremeño».

أو يربط بمشهد ترددي نتيجةً مفردةً بطبعها، كما في هذه الصفحة من كتاب **«الفتيات المزدهرات»** حيث نعلم من **السيدة كوطار** نفسها أن البطل «قد انتزع حب **السيدة ڤيردوران** حالا ومن أول وهلةٍ» في **كل** أربعاء من «أربعاءات» **أوديت**، وهو ما يفترض في ذلك العمل قدرةً على التكرار والتجدُّد مناقِضة تماما لطبيعته[23]. ولا شك في أننا نستطيع أن نتبين في هذه الزلات الظاهرية آثار أول تسويد تفردي، يُفترض أن يكون **پروست** قد نسي فيه تحويل بعض الأفعال أو أغفله؛ لكن يبدو لي أن الأصح قراءة هذه الهفوات بأنها كلها علامات على أن الكاتب نفسه «يعيش» مثل هذه المشاهد بحدَّة تُنسيه التمييز بين الجهات ــ ويُبعد من ناحيته الموقف الذي يتعمَّده الرِّوائي الكلاسي الذي يستعمل بوعي كامل محسِّنا عرفيا تماما. ويبدو لي أن هذه الالتباسات إنما تدل، عند **پروست**، على نوع من **الثَّمل بالتردد**.

ومن المغري إرجاع هذه الميزة إلى ما يُفترض أن يكوِّن إحدى السمات المهيمنة للنفسية الـ**پروستية**، وأعني إحساسا حادا جدا بالعادة والتكرار، شعورا بالتماثل بين اللحظات. لكن الطابع الترددي للحكاية لا يرتكز دائما، كما في قسم « **«كومبري»**»، على المظهر التكراري والروتيني لحياة قروية وبرجوازية صغيرة كحياة **العمة ليوني**: هذا التحفيز لا يسري على الوسط الـ**پاريزي** ولا على الإقامات في **بالبيك والبندقية**. إذ الواقع أن الكائن الـ**پروستي** ــ خلافا لما يُحمل المرءُ غالبا على الاعتقاد به ــ نادراً ما يحس بفرادة اللحظات؛ في حين يُحسُّ تلقائيا بفرادة الأمكنة. فللّحظات عند **پروست** ميل قوي إلى التشابه والالتباس فيما بينها، وهذه القدرة طبعا هي شرط تجربة «التذكر اللّاإرادي» بالذات. وهذا التعارض بين «تفرُّدية» حساسيته المكانية **وتردُّدية** حساسيته الزمنية يتَّضح جيدا، مثلا، في جملة من قسم **«سوان»** حيث يتحدث عن منظر **كَيرمانت** الطبيعي، وهو منظر طبيعي «تخنقني فرادتُه **أحيانا** بقوة خارقة تقريبا، ليلا في أحلامي»[24]: إنه فرادة المكان وآجترار اللحظة، غير المحدَّد، شبه المتواتر («أحيانا»)؛ ويماثل هذا التعارضَ تعارُضُ هذه الصفحة من كتاب **«السجينة»**، التي يمَّحي فيها تفرُّد حفلة نهارية واقعية لصالح «الحفلة النهارية المثالية» التي يثيرها ويُمثِّلها:

> ... بما أنني رفضت أن أتذوق بحواسِّي هذه الحفلة النهارية، فإنني كنت أتمتع في الخيال بكل الحفلات النهارية المماثلة، الواقعة في الماضي وممكنة

الوقوع في المستقبل، وبعبارة أدق بنمط معيَّن من الحفلات النهارية لم تكن كل تلك التي من النوع نفسه إلا الظهور المتقطع لها والذي كنت قد تعرفته في الحال؛ ذلك لأن الريح العاصفة كانت تقلب من تلقاء نفسها الصفحات التي كان يجب تقليبها. وكنت أجد كل شيء واضحا أمام ناظري، بحيث كنت أستطيع تتبعه من سريري، إنجيل اليوم. هذه الحفلة النهارية المثالية كانت تملأ ذهني بواقع دائم، مطابق لكل الحفلات النهارية المماثلة، وكانت تنقل إلي حبورا...(25).

لكن واقعة الاجترار وحدها لا تحدِّد التردد في شكله الأشد صرامة، وفيما يبدو شكلِه الأكثر إرضاء للذهن البروستي - أو الأكثر تهدئة للحساسية البروستية، بل لابد أيضا من أن يكون التكرار مطرِدا، وأن يخضع لقانون تواتُر ما، وأن يكون هذا القانون قابلا للكشف والصَّوغ، وبالتالي قابلا للتوقع من حيث آثاره. ففي أثناء إقامة مارسيل الأولى في بالبيك، والتي مازال لم يصر فيها صديقَ الـ«عصابة الصغيرة» الحميم، يعارض بين هؤلاء الفتيات، اللواتي يجهل عاداتهن، وتاجرات الشاطئ الصغيرات، اللواتي يعرفهن سلفا معرفة تكفيه لأن يعلم «أين وفي أي الساعات يستطيع أن يلقاهن». إن الفتيات، على العكس من ذلك، يتغيَّبن «بعض الأيام» التي تبدو غير محددة في الظاهر :

بما أنني كنت أجهل سبب غيابهن، فإنني كنت أسعى في أن أعرف هل كان هذا الغياب شيئا ثابتا، أو أنهن لم يكنَّ يُرَيْن إلا كل يومين، أو عندما كان الجو كذا، أو هل كانت هناك أيام لم يكن يُرَيْن فيها أبدا. وكنت أتوهمني مقدما صديقا لهن فأقول لهن: «إنكن لم تكن حاضرات يوم كذا؟ - آه! نعم، لأن ذلك اليوم كان يوم سبت، ونحن لا نأتي أبدا يوم السبت لأن...». وأيضا هل كان من السهولة بمكان معرفة ألا فائدة من السعي يوم السبت الكئيب، وأنه قد يمكن جوب الشاطئ في كل الاتجاهات، أو الجلوس في واجهة الحلواني، أو التظاهر بأكل إصبعية، أو الدخول عند بائع الطُّرَف، أو انتظار موعد الحمام، الحفلة الموسيقية، وصول مدِّ البحر، غروب الشمس، الليل - كل ذلك دون أن يرى العصابة الصغيرة المشتاق إليها! لكن اليوم المحتَّم ربما لم يكن يعود مرة في الأسبوع. ربما لم يكن يصادف يوم سبت بالضرورة. ربما كانت بعض العوامل الجوية تؤثر فيه أو كانت غريبة عليه تماما. كم من ملاحظة صبورة، ولكنها غير رائقة البتة، يجب على المرء تجميعها عن الحركات غير المطَّردة

ظاهريا لتلك العوالم المجهولة قبل أن يستطيع التأكد من أنه لم تخدعه الصُّدَف، ومن أن توقعاته لن تخطئ، قبل استخراج **القوانين الأكيدة**، التي كلف اكتسابها تجارب قاسية، لعلم الفلك المتحمِّس ذاك![26].

لقد شدَّدتُ هنا على أوضح علامات هذا البحث القلِق عن قانون للاجترار. وبعد قليل، سنذكُر بعضها، وهي **مرَّة في الأسبوع، كل يومين، عندما كان الجو كذا**. أما الآن، فلنسجل أقواها، وربما أكثرها اعتباطية في الظاهر: **يوم السبت**. إنها تحيلنا دونما حيرة ممكنة على صفحة من قسم «**سوان**» حيث يُعبِّر سلفا عن الطابع الخصوصي ليوم السبت[27]. فهو، في **كومبري**، اليوم الذي يُقدَّم فيه طعام الغذاء بساعة قبل الأوان حتى تتمكن **فرانسواز** من الذهاب بعد الظهر إلى سوق **روصينڤيل**: إنه «خروج أسبوعي» على العادات، يصبح هو نفسه عادة من الدرجة الثانية طبعا، واحدا من تلك التنويعات التي «تتكرر دائما في شكل متطابق وعلى فترات مطَّردة، وبذلك لم تكن تُدرِج في انتظام [حياة **ليوني**] سوى نوع من الانتظام الثانوي»، الذي تتشبث به **ليوني**، ومعها أسرتها كلها، «كما تتشبث بالانتظامات الأخرى» ـ وذلك لاسيما أن الـ«ـلَّاتناظر» المطَّرِد بين أيام السبت، على عكس اللَّاتناظر بين أيام الأحد، خاص وطريف، ممحَّض لأسرة البطل ويكاد لا يفهمه الآخرون. الأمر الذي يستتبع الطابع «المدني»، «القومي»، «الوطني»، «الشوفيني» للحدث، والجو الشعائري الذي يحيط به نفسَه. ولكن الأكثر تمييزا في هذا النص ربما هو الفكرة (التي يعبِّر عنها السارد) القائلة بأن هذه العادة، التي صارت «الموضوعة المفضَّلة في الأحاديث، في الدُّعابات، في الحكايات المبالغ فيها بلا داع... قد كانت النواة الجاهزة لقصيدة ملحمية، لو كان لواحد منا عقل ملحمي» ـ مرور كلاسي من الشعيرة إلى الأسطورة التفسيرية أو التوضيحية. وقارئ رواية «*بحثا*...» يعرف جيدا ذلك الذي يتمتع بـ«ـالعقل الملحمي» في تلك الأسرة والذي سيكتب عنها الـ«ـقصيدة الملحمية» في يوم من الأيام، لكن النقطة الأساسية هنا هي الصلة القائمة تلقائيا بين الإلهام السردي والحدث التكراري، أي ـ بمعنى من المعاني ـ غياب الحدث. إننا نشهد إلى حدٍّ مَّا ميلاد موهبة هي بالضبط موهبة الحكاية الترددية: لكن هذا ليس كل ما في الأمر: فقد تعرَّضَت الشعيرة مرة (أو ربما مرات عديدة، ولكنها قليلة العدد بالتأكيد، وليس كل يوم سبت) لخَرْقٍ طفيف (وبالتالي لتأكيد) أحدثَتْهُ زيارةُ «همجيٍّ» حيَّره أن يرى الأسرة حول المائدة باكرا جدا، فسُمِع ربُّ الأسرة، المحافظُ على التقاليد، يُجيبه بقوله: «هيا، إنه يوم السبت!». هذا الحدث

غيرُ المطَّرِد، ربما المفرَدُ، يُدمَج فورا في العادة تحت شكل حكاية لـفرانسواز، حكايةٍ ستُكرَّر بشعور من الإجلال والحب منذئذ، كلَّ يوم سبت دون شك، وذلك إرضاء للجميع:

... ولكي تزيد من انشراحها الذي كانت تحس به، كانت تطيل الحوار، وكانت تختلق ما كان قد أجاب به الزائر الذي لم تكن عبارةُ «يوم السبتِ» هذه تعني له أيَّ شيء. لم نكن نتذمَّر من إضافاتها، فهي لم تكن تكفينا بعد وكنَّا نقول لها: «لكن كان يبدو لي أنه كان قد قال شيئا آخر أيضا. كان ذلك أطول عندما رويْتِهِ للمرة الأولى». كانت أختُ جدتي نفسها تترك شغلها وترفع رأسها وتنظر إلينا من فوق نظارتها.

ذلك في الواقع هو أول تجل للعبقرية «الملحمية». ولا يبقى بعدُ للسارد إلا أن يتناول ذلك العنصر من الشعيرة السَّبْتية كما يتناول العناصر الأخرى، أي على الصعيد الترَدُّدي، كي يضفي الترددية (إن صح التعبير) على الحدث المنحرف بدوره، طبقا لهذه السيرورة الأحادية الاتجاه: حدث منفرد ـ سرد تكراري ـ حكاية ترددية (لذلك السرد). إن مارسيل يروي مرة واحدة (دفعة واحدة) كيف كانت فرانسواز تروي غالبا ما لم يكن قد حدث بلا شك إلا مرة واحدة: أو كيف يُصيِّر حدثٌ وحيد موضوعَ حكاية ترددية(28).

التحديد، والتخصيص، والاستغراق

كل حكاية ترددية فهي سرد تركيبي للأحداث التي وقعت ووُقعت مرة أخرى في مجرى سلسلة ترددية مكوَّنة من عدد معين من الوحدات المفردة. فلنفترض السلسلة: أيام الأحد من صيف 1890. إنها تتكون من حوالي اثنتي عشرة وحدة واقعية. وتُحدد السلسلة أولا بحدودها الزمنية (بين آخر يونيه وآخر شتنبر من سنة 1890)، ثم بإيقاع عودة الوحدات المكوِّنة لها: يوم واحد من أصل سبعة أيام. وسنسمِّي السِّمة التمييزية الأولى تحديدا، والثانية تخصيصا. وأخيرا، سنطلق اسم الاستغراق على السعة التزمنية لكل من الوحدات المكوِّنة، وبالتالي للوحدة التركيبية المكوِّنة: فحكاية يوم أحد صيفي، مثلا، تستغرق مدة تركيبية قد يمكن أن تكون أربعا وعشرين ساعة، لكن يمكنها أيضا أن تتقلص (كما في نص «كومبري») إلى حوالي عشر ساعات: من طلوع الشمس إلى غروبها .

التحديد. يمكن الإشارةَ إلى الحدود التزمنية لسلسلة ما أن تظل ضمنية، خصوصا عندما نكون بصدد آجترار يمكن اعتباره في التطبيق غير محدود: فإذا قلتُ «تُشرق الشمس كلَّ صباح»، فلن تكون الرغبة في تعيين بداية الشروق ونهايته إلا رغبة مُضحكة. فالأحداث التي يهتم بها السرد الرِّوائي النمط أقل استقرارا طبعا، ولذلك تُحدَّد فيه تلك السلسلات عموما بالإشارة إلى بدايتها ونهايتها. لكن هذا التحديد يمكنه جيدا أن يظل **غير محدَّد**، كما هو الشأن عندما يكتب **پروست**:

آنطلاقا من سنة معيَّنة، لم نلتق قط (بـالآنسة ڤانتوي) بمفردها[29].

ويكون أحيانا محدَّدا، إما بتاريخ مطلَق:

عندما اقترب الربيع... كان يتفق لي غالبا أن أرى (**السيدة سوان**) تستقبل ضيوفها في ثياب من الفرو، إلخ[30].

وإما (في أغلب الأحيان) بالإرجاع إلى حدث مفرد. هكذا تنهي القطيعة بين **سوان** وآل **ڤيردوران** سلسلة (هي لقاءات بين **سوان وأوديت** عند **آل ڤيردوران**) وفي الوقت نفسه تبدأ سلسلة أخرى (هي العراقيل التي يضعها **آل ڤيردوران** أمام العلاقة الغرامية بين **سوان وأوديت**):

عندئذ صار الصالون، الذي كان قد ضم **سوان وأوديت**، عائقا لمواعيدهما. فلم تعد تقول له كما في أيام حبهما الأولى، إلخ[31].

التخصيص. يمكنه هو أيضا أن يكون غير محدَّد، أي مشارا إليه بظرف زمان من نمط: **أحيانا، بعض الأيام، غالبا**، إلخ. ويمكنه على العكس من ذلك أن يكون محدَّدا، إما بكيفية مطلقة (وهذا هو **التواتر** بمعناه الحصري: **كل الأيام، كل أيام الأحد**، إلخ.) وإما بكيفية أكثر نسبية وأقل اطِّرادا، ولو أنه يعبِّر عن قانون تزامُني دقيق جدا، كذلك القانون الذي يتحكم في اختيار النزهات في **كومبري**: من جهة **ميزيكَليز في الأيام ذات الجو المتقلب**، ومن جهة **كَيرمانت في الأيام ذات الجو الصحو**[32]. وسواء أكانت هذه التخصيصات محدَّدة أم غير محدَّدة، فإنها تخصيصات بسيطة، بل قدَّمتُها بصفتها كذلك. وتوجد أيضا تخصيصات معقَّدة، يتراكب فيها قانونان آجتراريان (أو عدة قوانين آجترارية)، وهو أمر ممكن دائما عندما يمكن وحداتٍ ترددية أن يندمج بعضها في البعض الآخر: إنه التخصيص البسيط **كل شهر ماي** والتخصيص البسيط **كل يوم سبت**، اللذان يجتمعان في التخصيص

المعقّد: **كل يوم سبت من شهر ماي**(33). ونعلم أن كل التخصيصات الترددية في قسم «**كومبري**» (كل يوم، كل يوم سبت، كل يوم أحد، كل يوم ذي جو صحو أو ذي جو رديء) يتحكم فيها هي نفسُها التخصيصُ المضاعَفُ: **كل سنة بين عيد الفصح وشهر أكتوبر** ـ كما يتحكّم فيها التحديدُ: **خلال سني طفولتي**. ويمكننا طبعا أن ننشئ تحديدات أشد تعقيدا، كهذا: «في كل ساعة ظهيرة من أيام الأحد الصيفية التي لم تكن تسقط فيها الأمطار، بين سَنتي الخامسة وسنتِي الخامسة عشرة»: إنه تقريبا قانون الاجترار الذي يحكم القطعة التي تتناول مضي الساعات خلال قراءات البطل في الحديقة(34).

الاستغراق. يمكن وحدةً تردُّديَّةً أن تكون ذات مدة ضعيفة ضُعفا يجعلها لا تتعرَّض لأي تمطيط سردي: لنفترض منطوقا كهذا: «أنام باكرا كل مساء»، أو هذا: «يرنّ جرسُ مُنَبِّهي كل صباح على الساعة السابعة». فهذان منطوقان تردُّديان نُقَطِيَّان* إلى حد ما. وعلى العكس من ذلك، تملك وحدة تردُّدية، مثل **ليلة أرق أو يوم أحد في كومبري**، تملك من السعة ما يجعلها موضوع حكاية مفصَّلة (فالأولى تشغل ست صفحات* والثانية تشغل ستين صفحة*، في نص رواية «**بحثا...**»). ومن ثم تبرز هنا مشاكل الحكاية الترددية الخاصة. فلو لم يشإ المرء أن يحتفظ في مثل هذه الحكاية إلا بالسمات الثابتة المشتركة بين كل وحدات السلسلة، لحكم على نفسه بالجفاف التبسيطي لجدول مواعيد جامدٍ، من نوع: «النوم على الساعة التاسعة، ساعة قراءة، ساعات أرق عديدة، نعاس عند طلوع الشمس»، أو «الاستيقاظ على الساعة التاسعة، الفطور على الساعة التاسعة والنصف، القدّاس على الساعة الحادية عشرة، الغذاء على الساعة الواحدة، القراءة من الساعة الثانية إلى الساعة الخامسة، إلخ». ـ وهو تجريد ينشأ طبعا من الطابع التركيبي للترددي، ولكنه لا يستطيع أن يرضي السارد ولا القارئَ. عندئذ تتدخل وسائل المُبايَنَة (أو التنويع)* التي تقدِّمها **تحديداتُ** السلسلةِ التردُّديةِ **وتخصيصاتُـها الداخلية**، «تجسيدا» للحكاية .

* م.ع. ـ أي لا يتجاوزان النقطة حجما.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 5 صفحات.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 45 صفحة.
* م.ع. ـ ترد الترجمة الأمريكية هكذا : «وسيلة مبَايَنة (وبالتالي وسيلة تنويع)».

وبالفعل، فإنّ التحديد ــ كما سبق أن استشففنا ــ، لا يعيّن الحدود الخارجية لسلسلة ترددية فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقطّع مراحلها، ويقسّمها هي إلى سلسلات فرعية. هكذا قلتُ إن القطيعة بين **سوان** وآل **ڤيردوران** كانت تُنهي سلسلة وتبدأ أخرى؛ ولكن قد نقول أيضا، ونحن نمرُّ إلى الوحدة العليا، إن هذا الحدث المفرد يحدِّد، في سلسلةِ «لقاءٌ بين **سوان وأوديت**»، سلسلتين فرعيَّتين (هما: قبل القطيعة/بعد القطيعة)، تشتغل كل منهما **متغيّرا** للوحدة التركيبية: لقاءات عند **آل ڤيردوران**/لقاءات بعيدا عن **آل ڤيردوران**. وبعبارة أوضح، يمكن اعتبار إدراج الالتقاء بـ**السيدة ذات اللباس الوردي** عند **الخال أدولف**، في سلسلة أيام الأحد بعد الظهر في **كومبري**، تحديدا داخليا[35]؛ وهو لقاء ستكون نتيجتُهُ مشاجرةً بين خال **مارسيل** وأبويه، وإغلاق «غرفة استراحته»؛ الأمر الذي يستتبع هذا التنويع البسيط: قبل **السيدة ذات اللباس الوردي** كان جدول مواعيد **مارسيل** يشتمل على توقف في حجرة عمه؛ وبعد **السيدة ذات اللباس الوردي**، تبطُل هذه الشعيرة، فيصعد الولد مباشرة إلى غرفته[36]. وبالمثل، ستُحدِّد زيارة من **سوان**[37] تغييرا في موضوع هواجس **مارسيل** الغرامية: فقبل هذه الزيارة، وتحت تأثير قراءةٍ سابقة، كانت تتموقع على خلفيَّة حائط موشّىً بأزهارٍ بنفسجية، متدلية فوق الماء كالعناقيد؛ وبعد هذه الزيارة وإفشاءِ **سوان** سرَّ العلاقات الودية بين **جيلبيرت وبيركَوط**، ستبرز هذه الهواجس «على خلفية مختلفة تماما، أمام مدخل كاتدرائية **قوطية**» (كتلك الكاتدرائية التي تزورها **جيلبيرت وبيركَوط** معا). لكن هذه الاستيهامات كان قد سبق أن عُدِّلت بخبر (**يُسْنَدُ إلى الدكتور پيرسپيي**) عن أزهار روضة **آل كَيرمانت** ومياهها الحية[38]: **فقد كانت المنطقة المائية ـ الجنسيَّة متطابقة مع كَيرمانت، وكانت بطلتها قد اتخذت ملامح الدوقة. وبذلك تكون لدينا هنا سلسلة ترددية، هي الهواجس الغرامية**، تفرِّعها ثلاثة أحداث مفردة (قراءة، خبر **پيرسپيي**، خبر **سوان**) إلى أربعة مقاطع «محددة» (هي: قبل القراءة، بين القراءة **وپيرسپيي**، بين **پيرسپيي وسوان**، بعد **سوان**) تكوِّن عدد المتغيرات نفسه (هواجس دون زمكان متميز / في زمكان سبخ /في الزمكان نفسه المتطابق مع **كَيرمانت والدوقة** /في زمكان **قوطيّ** مع **جيلبيرت وبيركَوط**). لكن هذه السلسلة مفكوكة، في نص «**كومبري**»، بنسق المفارِقات الزمنية: فالمقطع الثالث، الذي موقعه في السلسلة الزمنية واضح، لن يُذْكَر إلا بعدِ أربع وثمانين صفحة*، بمناسبة النزهات من جهة **كَيرمانت**. ومن ثم، فعلى

* م.ع. ــ في الترجمة الأمريكية : أربع وستون صفحة.

التحليل أن يعيد تشكيلها هنا بنيةً مُضْمَرَةً خَفِيَّةً، وذلك بالرغم من الطابع الواقعي للنص[39].

ومع ذلك، قد لا ينبغي لنا أن نستدلّ بسرعة مفرطة، من مفهوم التحديد الداخليّ هذا، على أنّ إقحام حدث مفرد يؤدي دائماً إلى «تحديد» السلسلة الترددِيَّة. وسنرى فيما بعد أنه يمكن الحدث أن يكون توضيحا تمثيليّاً ليس غير، أو على العكس استثناءً بلا مستقبل ولا يستتبع أي تعديل. ومثالنا على ذلك حادثةُ أبراج أجراس مارتينفيل، التي سيستأنف البطلُ بعدها عادته السابقة في النزهات اللامبالية وغير المفيدة روحيّاً (في الظاهر)، وكأن شيئاً لم يقع («لم أكن أعاود التفكير أبداً في هذه الصفحة»)[40]. ومن ثم يجب التمييز، في الحادثات التفرُّديَّة المقحَمة في قسم تردُّدي، بين تلك التي لها وظيفة تحديديَّة وتلك التي ليست لها هذه الوظيفة.

وإلى جانب هذه التحديدات الدّاخليَّة المحدَّدة، نجد تحديدات أخرى غيرَ محدَّدة من النمط الذي سبق أن صادفناه : «بدءاً من سنة معيَّنة...». وتنمُّ النزهات من جهة كَيرمانت عن مثال بارز عليها بإيجازِ كتابتها والتباسِها الظاهريّ :

> ثم اتفق أن مررتُ أحياناً، من جهة كَيرمانت، أمام أراض مسيّجة صغيرة رطبة كانت تعترش عليها عناقيد من الأزهار السوداء. كنت أتوقف أمامها، ظانّاً أنني اكتسبت فكرة ثمينة، لأنه كان يبدو لي، إلخ[41]*.

إننا فعلا بصدد تحديد داخلي : فابتداءً من تاريخ معيَّن، تتضمَّن النزهات على ضفة نهر لافيفون ذلك العنصرَ الذي كان ينقُصُها حتى ذلك الحين. وترجع صعوبة النص جزئيّاً إلى الحضور المفارق لتردُّديٍّ بصيغة الماضي البسيط («مررت أحياناً»)* ـ وهو مفارق، ولكنّه نحويٌّ تماماً، كصيغة الماضي المركّب التردُّدي التي صيغت بها الجملة التي تُستَهَلّ بها رواية «بحثا...»، والتي قد يمكنها من جهة أخرى أن تُكتب هي أيضاً بصيغة الماضي البسيط (*«طالما نمت باكراً»)، لكن ليس بصيغة الماضي الناقص، التي ليس لها من الاستقلال التركيبيّ ما يكفي لـافتتاح تردُّدٍ ما. وتوجد هذه العبارة نفسها في موضع آخر بعد تحديدٍ محدَّدٍ :

---

* «*Puis il arriva que* sur le côté de Guermantes *je passai parfois* devant de petits enclos humides où montaient des grappes de fleurs sombres. Je m'arrêtais, croyant acquérir une notion précieuse, car il me semblait, etc...».

* «Je passai parfois».

بمجرد ما عرفنا هذه الطريق القديمة، **عُدنا** ـ على سبيل التغيير ـ من طريق أخرى كانت تخترق غابتيْ **شانتْفين وكانتلو**، وذلك ما لم نكن قد سلكناها في الذهاب(42)*.

وألحُّ على أن المتغيِّرات المحصَّل عليها بالتحديد الداخلي لا تزال ذات طابع ترددي : فهناك هواجس كثيرة ذات زمكان **قوطيّ**، كما هناك هواجس عديدة ذات زمكان نهريّ ؛ لكن العلاقة التي تقيمها ذات طابع تزمُّني، وبالتالي تفرُّدي، كالحدث الوحيد الذي يفصل بينها، لأن سلسلة فرعيَّة تأتي **بعد** الأخرى. ومن ثم فالتحديد الداخلي يصدر عن أقسام تفرُّدية في سلسلة تردُّدية. أما **التخصيص الدَّاخليّ**، فهو ـ على العكس من ذلك ـ طريقةُ مبايَنَةٍ تردُّديَّةٍ تماما، ما دام لا يقوم إلا على تفريع الاجترار للحصول على متغيِّرين بينهما علاقة تناوُب (تردُّديَّةٌ بالضرورة). هكذا يمكن التخصيصَ **كل يوم** أن يُشطرَ نصفين غير متتابعين (كما هما في **كلِّ يوم قبل/بعد الحدث كذا**)، ولكنهما متناوبان، في التخصيص الفرعيّ **يوم من أصل يومين**. وقد سبق لنا أن صادفنا شكلًا ـ أقل صرامة والحق يُقال ـ من أشكال هذا المبدإ، في التعارض **جو صحو/جو رديء**، الذي يفصل قاعدة اجترار النزهات في **كومبري** (التي هي في الظاهر **كل ظهيرة إلّا يوم الأحد**). ونعرف أن جزءاً كبيراً من نصِّ «**كومبري**» مشكَّلٌ وفقاً لذلك التخصيص الدَّاخليّ، الذي يتحكم في التناوب : **نزهات نحو ميزيكَليز/نزهات نحو كَيرمانت** :

هذه العادة التي ألِفناها بألّا نذهب أبداً نحو الجهتين معاً في يوم واحد، في نزهة واحدة، بل **مرَّة** من جهة **ميزيكَليز**، ومرة من جهة **كَيرمانت**(43).

ـ وهو تناوب في زمنيَّة القصة، التي يتحاشى تنظيمُ الحكاية مراعاتها، كما سبق أن رأينا(44)، بما أنه يكرِّس قسماً (من الصفحة 134 إلى الصفحة 165)* لجهة **ميزيكَليز**، ثم قسماً آخر (من الصفحة 165 إلى الصفحة 183)* لجهة **كَيرمانت**(45). وذلك بحيث يبدو قسم «**كومبري II**» (بعد اللّف من طريق حلوى المادلين) مشكَّلاً كلّه

---

* « *Une fois que nous connûmes* cette vieille route, pour changer, *nous revînmes*, à moins que nous ne l'eussions prise à l'aller, par une autre qui traversait les bois de Chantereine et de Canteloup».

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 103ـ127.

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 127ـ141.

تقريبا وفقا لهذه التخصيصات الترددِّيَّة : 1) **كل يوم أحد**، الصفحات 48ـ134* (مع استطراد هو **كل يوم سبت**، الصفحات 110ـ115*)؛ 2) **كل يوم (من الأسبوع) ذي جو متقلِّب**، الصفحات 135ـ165*؛ 3) **كل يوم ذي جو صحو**، الصفحات 165ـ183*[46].

لقد كنا هناك بصدد تخصيص محدَّد. ونجد حدوثات أخرى لهذه الطريقة في رواية «**بحثاً...**»، لكنها لا تُستثمَر أبداً بمثل هذه الكيفيَّة المنظَّمة[47]. ففي أغلب الأحيان، تتمفصل الحكاية الترددُّيَّة إلى تخصيصات غير محدَّدة من نمط : **تارة/طوراً**، الذي يسمح بنسقٍ من التنويعات مرنٍ جدّاً وبمباينةٍ مبلوَرة جدّاً دون أن نخرج أبدا من الصعيد الترددُّي. وهكذا فالقلق الأدبي الذي ينتاب البطل خلال ذهابه في نزه إلى **كَيرمانت** ينقسم إلى فئتين (**في بعض الأوقات... ولكن في أوقات أخرى**) حسب اطمئنانه على مستقبله وهو يتَّكل على تدخُّل أبيه تدخُّلاً خارقاً، أو حسب يأسه من رؤية نفسه وحيداً في مواجهة «عدم فكرتـ[ـه]»*[48]. إن تنويعات النزهات في **ميزيكَليز** تبعا لدرجات «الجوّ الرديء» تشغل، بل تولِّد نصّاً من ثلاث صفحات[49] مشكَّلة طبقا لهذا النسق : **غالباً** (جوّ نذير)/**في أوقات أخرى** (زخَّة مطر في أثناء النزهة، مأوى في غابات **روصينڤيل**)/**غالباً أيضاً** (مأوى تحت كُنَّة **سانت ـ أندريه ـ دي شان**)/**أحياناً** (جوّ هو من الرداءة بحيث يضْطَرُّ المرءَ إلى العودة إلى البيت). وهو من جهة أخرى نسق أكثر تعقيداً ممَّا يدلُّ عليه هذا التعداد في سياق النص، لأن المتغيِّرين 2 و3 في الواقع فرعان من فئة واحدة هي : زخة المطر. ومن ثم تكون البنية الحقيقيَّة هي :

1 ـ جوّ نذير لكن دون زخة مطر.

2 ـ زخَّة مطر :

أ ـ مأوى في الغابات.

ب ـ مأوى تحت الكُنَّة.

3 ـ جوّ فاسد بوضوح[50].

---

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 37ـ103.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 83ـ88.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 103ـ127.
* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 127ـ141.

* «Néant de sa pensée».

ولكن المثال الأكثر تمييزاً لعلي بناء نص من موارد التخصيص الداخليّ وحدها هو طبعاً صورة **ألبيرتين** الشخصية التي ترِد في نهاية كتاب «**الفتيات المزدهرات**». وموضوعتها ـ كما هو معلوم ـ هي تنوُّع وجه **ألبيرتين**، الذي يرمز إلى الطبع المتقلِّب والمتملِّص للفتاة، «الكائن الهَرُوب» بامتياز. لكن مهما كانت الفتاة متقلِّبة، وبالرغم من أن **بروست** يستخدم عبارة «**كل** من هؤلاء الـ«**ـألبيرتينـ**»ـات»، فإن الوصف يتناول «كلّاً» من هذه المتغيرات لا من حيث هو فرد، بل من حيث هو نمط، فئة من الحدوثات : **في بعض الأيام/في أيام أخرى/في أوقات أخرى/أحيانا/غالباً/في أغلب الأحيان/كان يتفق أن/بل أحيانا**... : فهذه الصورة الشخصية قائمة من التعابير التواترية بقدرما هي مجموعة من الوجوه:

كان ذلك صحيحاً عن **ألبيرتين** كما كان صحيحا عن صديقاتها. **فـفي بعض الأيام**، حين كانت ناحلة، ذات بشرة رمادية وهيئة عبوس وشفافية بنفسجية تنزل منحرفة في أغوار عينيها كما يحدث للبحر **أحيانا**، كانت تبدو كأنها تحس بحزن فتاة منفيَّة. **وفي أيام أخرى**، كان محيَّاها الأكثر ملاسة يدبِّق شهواتي على سطحه الملمَّع ويمنعها من الذهاب إلى ما وراء ذلك ؛ وهذا **ما** لم أرها فجأة من الجانب، لأن وجنتيها الباهتتين كشمع أبيض على السطح كانتا تشفان عن لون وردي يجعلني تواقاً إلى تقبيلهما، والوصول إلى تلك المسحة المختلفة التي كانت تفلت منّي. **وفي أوقات أخرى**، كانت السعادة تغمر هاتين الوجنتين بالوضوح المتقلِّب تقلبا كالتهاب، الصائر مائعا وغامضا، يفسح معه المجال لما يشبه نظراتٍ مضمرةً تُظْهرها بلون غير لون العينين، ولكن ليس بمادة غير مادتهما ؛ **وأحياناً**، غريزيّاً، عندما كان يُنظر إلى محياها المنقط بنقاط سمراء صغيرة والذي لم تكن تطفو عليه إلا رقشتان أكثر زرقة، كان ذلك كما كان يُنظر إلى بيضة الحسُّون ـ أو **غالبا** كما كان يُنظر إلى عقيقة براقة مشكَّلة ومصقولة في مكانين فقط من وسط الحجرة السمراء كانت تلمع فيهما عيناها كجناحي فراشة لا زَوَرْديَّة الشفافين، تانك العينان اللتان تصير فيهما اللحم مرآة وتوهمنا بأنها تسمح لنا (أكثر مما يفعل غيرُها من جوارح الجسد) بأن نقترب من الروح. لكنها كانت **في أغلب الأحيان** أيضا أكثر تلوُّناً، وبالتالي أكثر حيويَّة ؛ **أحيانا** لم يكن ورديّاً في محيَّاها الأبيض إلا أرنبة أنفها، الدقيقة كأرنبة أنف قطة عابثة صغيرة كان المرء سيشتهي ملاعبتها ؛ **وأحيانا**، كانت وجنتاها من الملاسة بحيث كان النظر ينزلق على مينائهما الوردي (الذي كان لا يزال يظهره أكثر رهافة وحميميَّة غطاءُ شُعورها السوداء نصفُ المفتوح والمتراكبُ) وكأنه ينزلق على ميناء منمنمة ما ؛ **وكان يتفق أن** بلغت

مسحة وجنتيها اللون الوردي البنفسجي لبخور مريم، **بل أحيانا** ـ عندما كانت هائجة أو محمومة، ومن ثم توحي باعتلال صحِّيٍّ كان يخفف رغبتي في شيء أكثر شهوانية ويجعل نظرها يعبر عن شيء أكثر فسادا وأشد ضررا ـ اللون الأرجواني الغامق لبعض الورود ذات اللون الأحمر الضارب إلى السواد ؛ **وكل من هؤلاء الألبيرتينات** كانت مختلفة، كما يختلف كل ظهور جديد للراقصة يُحوِّل لونه وشكله وخاصيته، حسب الألعاب المنوَّعة بلا عدٍّ ولا حصرٍ لمسلِّط أضواء[51].

وطبعا، إن الوسيلتين (أي التحديد والتخصيص الداخليين) يمكنهما أن تشتغلا معا في المقطع الواحد. وذلك ما يحدث بكيفية واضحة جدا، وموفقة جدا، في الفقرة التي تفتتح قسم «**كومبري**» المكرَّس لـ«جهتين» ـ تفتتحه وهي تثير من خلال الاستشراف العودات من النزهة إلى البيت :

كنا نعود **دائما** من نزهاتنا في وقت مبكر، حتى يمكننا القيام بزيارة لعمتي **ليوني** قبل العشاء. وحينما كنَّا نصل **في أول الفصل**، حين ينتهي النهار باكراً، حينما نصل إلى شارع **سانت ـ إيسپري**، كان لا يزال هناك انعكاس للغروب على زجاج نوافذ المنزل وغشاوة أرجوانية في أعماق **كالڤاريا**، تنعكس بعيدا في المستنقع، وهي حمرة **غالبا** ما تكون مصحوبة ببرد قارس، فكانت ترتبط في ذهني بحمرة النار التي يُشوى عليها الفرُّوج الذي سيُتْبِعُ عندي اللَّذَّةَ الشاعرية التي تُحدِثُها النزهة لذَّة الشراهة والدفء والراحة. **أما في الصيف**، فقد كانت الشمس لا تزال لم تغرب حين عودتنا إلى البيت ؛ فخلال الزيارة التي كنا نقوم بها لعمتي **ليوني**، كان نورها الذي ينزل ويلامس النافذة، قد توقَّف بين الستائر الكبيرة والأربطة التي كانت تشدها إلى الحائط، وتوزع، وتشعب، وتصفى، وكان يرصِّع بقطع ذهبية صغيرة خشب الليمون الحامض الذي صنع منه الصوان، فينير الغرفة بكيفية غير مباشرة بالرقة التي يتخذها في نبت الحراج. لكن الصوان كان، **في بعض الأيام النادرة جداً**، حين عودتنا إلى البيت، يفقد ترصعاته المؤقتة منذ وقت طويل، ولم يكن يبقى، حين وصولنا إلى شارع **سانت ـ إسپري**، أي انعكاس للغروب ممتدّاً على زجاج النوافذ، وكان المستنقع في أسفل **كالڤاريا** قد فَقَدَ حمرته، وكان **أحياناً** يكتسي لوناً لبنيا، وكان يخترقه كلّه شعاع قمر طويلٌ يأخذ في الاتساع ويتشقق بتموجات الماء كلها[52].

تقرر الجملة الأولى هنا مبدأ ترددياً مطلقا : «كنا نعود **دائما** من نزهاتنا في وقت مبكِّر»، تنفتح داخله مباينَةٌ بالتحديد الدَّاخلي : **ربيع/صيف**[53]، الذي

يتحكم في الجملتين التاليتين ؛ وأخيرا، يُدخِلُ تخصيصٌ داخليٌّ ـ يبدو منصبّاً على القسمين السابقين معا ـ يُدخل متغيرا استثنائيا ثالثا (ولكنه غير تفردي) هو : «**في بعض الأيام النادرة جدّاً**» (وهي فيما يبدو أيام نزهة نحو **كَيرمانت**). ومن ثم فالنسق الترددي الكامل يتمفصل وفقا للخطاطة الآتية، التي تُبرِزُ، تحت استمرارية النص المتساوية في الظاهر، بنية تراتبية أشد تعقيدا وتشبكا :

عودات إلى البيت
دائما في وقت مبكر
- باكرا جدًا **عادة**
  - **الربيع** : الشفق
  - **الصيف** : الشمس
    - (صفر)
    - **غالبا** : برد
- متأخر جدا **نادرا** :
  - كان الوقت ليلا سلفا
    - (صفر)
    - **أحيانا** : لبني اللون

(ربما اكتشف المرء، بحقٍّ، أن مثل هذه الخطاطة لا تعرِض «جمال» هذه الصفحة؛ لكن ذلك ليس قصدها). فالتحليل لا يقع هنا على مستوى ما يمكن تسميته «بنية سطحية» بلغة **نعام تشومسكي** أو «تجلّياً» أسلوبيّاً بلغة **لوي يالمسليف ـ ألجيرداس جوليان كَريماص**، بل يقع على مستوى البنى الزمنيَّة «المحايثة» التي تمنح النَّصَّ هيكله وأُسُسَه ـ والتي لولاها لما كان له وجود [إذ لولا نسقُ التحديدات والتخصيصات الذي أعدنا تشكيله هنا، لتحتَّم على النص في هذه الحالة أن ينحصر، بتسطُّح، في جملته الأُولى وحدها]. ويكشف تحليلُ الأسس، كما هو مألوف، يكشف عن النسق الهادر للاختيارات والعلاقات المنتخبية تحت الأفقية الهادئة للمركّبات المتتابعة. وإذا كان موضوع التحليل فعلا هو توضيح شروط وجود (إنتاج) النص، فإن ذلك لا يتمُّ برد المعقد إلى البسيط كما يقال غالبا، بل يتم على العكس من ذلك بإبراز التعقيدات الخفية التي هي **سر** البساطة).

هذه الموضوعة «الانطباعية» لتنويعات الإضاءة وبالتالي صورة الموقع بالذات، تبعاً للّحظة والفصل[54] ـ وهي موضوعة ما يسمِّيه **بروست** «منظر الساعات الطبيعيُّ المتقلّب» ـ تتحكم أيضا في الأوصاف الترددية للبحر في **باليك**، ولاسيما الوصف الوارد في الصفحات ما بين 802 و806* من كتاب «**الفتيات المزدهرات**» :

* م.ع. ـ في الترجمة الأمريكية : 605 و608.

كلما تقدم الموسم، تبدّلت اللوحة التي كنت أراها من النافذة. **ففي أول الأمر**، كان الوقت ضحى... **وبعد قليل** تقلصت الأيام... **وبعد بضعة أسابيع**، عندما كنت أصعد مرّة أخرى، كانت الشمس قد غربت. كان شريط من السماء أحمر فوق البحر، كذلك الذي كنت أراه في **كومبري** فوق **كالفاريا** عندما كنت أعود من النزهة إلى البيت وأستعد للنزول إلى المطبخ قبل العشاء،...

وبعد هذه السلسلة الأولى، التي هي تنويعات بالتحديد، تأتي أخرى، هي تنويعات بالتخصيص :

كنت محاطا من كل الجهات بصور البحر... ولكنّها في الواقع لم تكن **غالبا جدّاً** إلا صوراً... **فمرة** كانت مَعْرِضاً لأدوات الرّسم **اليابانية**... كان لديَّ مزيد من اللّذة **في الأماسي** التي كانت فيها باخرة... الأوقيانوس **أحياناً**... البحر **يوما آخر**... **وأحياناً**...

وترِد هذه المكرورةُ نفسُها بعد صفحتين، وذلك بصدد الوُصُولات إلى **ريفبيل**، وهي أقرب ما تكون إلى النسخة الـ**كومبريـ**ـة*، وإن لم يذكَّر بتلك النسخة هذه المرة :

عندما كنا نصل هناك، **في الفترات الأولى**، كانت الشمس تغرب للتّو، لكن الوقت كان لا يزال نهارا ــ وبُعيد ذلك، لم نكن بعد ننزل من السيارة إلا ليلًا...

بل سيكون نمط التنويع ذا طابع سمعي في **باريز**، التي يرد ذكرها في كتاب **«السجينة»** : فالنوينات* الصباحية لصوت الأجراس أو ضجيج الشارع مي التي كانت تخبر **مارسيل** بـ**حالة الطقس**(55) وهو لا يزال مدفونا تحت أغطيته، وما يبقى ثابتا هو الحساسية الإستثنائية بتغيرات الطقس، والاهتمام شبه المهووس (الذي يرثه **مارسيل** استعاريا من أبيه) بحركات المضغاط الداخلي، وفيما يخصنا هنا : الصلة المميزة جدّاً والخصبة جدا بين الزمني والأرصادي، والتي تطور التباس **الزمن الفرنسي***، وأقصد التباس كلمة *Temps* **الفرنسية** (التي تدل على **الوقت والطقس**

---

* م.ع. ــ نسبةً إلى **كومبري**.
* م.ع. ــ **النوينات** : الفروق الدقيقة، وبالتالي التنويعات.
* م.ع. ــ Temps français.

معاً)، إلى نتائجه القصوى ــ وهو التباس كان يستثمره سلفاً العنوان المنبيء بكيفية رائعة، والذي يحمله أحد أقسام كتاب «**الملذّات والأيّام**» : «Rêveries *couleur du temps*» [هواجس **بلون الطقس/الزّمن**]. ويظل مرور الساعات والأيام والفصول، أي دورانية الحركة الكونية، المكرورة الأكثر ثباتا والرمزَ الأكثر دقة لما أود أن أسميه **الترددية البروستية**.

ذانك هما موردا المباينة الترددية بدقة (التحديد والتخصيص الداخليان). وعندما يُستنفَد هذان الموردان، يبقى هناك سبيلان لهما سمة مشتركة هي جعلُ التفرُّدي في خدمة الترددي. وقد سبق لنا أن عرفنا الأول، وهو : عرف الترددي الكاذب. أما الثاني، فليس محسّنا، بل يقوم على الاستناد ــ بطريقة حرفية ومصرح بها تماما ــ إلى حدث مفرد، إما بصفته توضيحا تمثيلياً وتأكيدا لسلسلة ترددية (**فهكذا**...)، وإما ــ على العكس من ذلك ــ بصفته شذوذا عن القاعدة التي وُضعت للتّوّ (**غير أنه مرّة**...). ومثالنا على الوظيفة الأولى هو هذا المقطع من كتاب «**الفتيات المزدهرات**» :

> **أحيانا** [هذا هو القانون الترددي] كان اهتمام لطيف من هذه أو تلك يوقظ في نفسي اهتزازات شاملة تطفيء رغبتي في الأخريات إلى حين. **هكذا** كانت **ألبيرتين يوماً**... [وهذا هو التوضيح التمثيلي المفرد](56).

ومثالنا على الوظيفة الثانية هو حادثة أبراج أجراس **مارتينفيل**، المقدَّمة بوضوح بصفتها خروجا على العادة : فعادة ما كان **مارسيل** ينسى ــ بمجرد عودته من النزهة ــ الاِنطباعات التي كان قد أحس بها، ولذلك لم يكن يحاول استرماز دلالتها ؛ «غير أنه مرة»(57)، يذهب بعيدا فيحرِّر القطعة الوصفية التي هي عملُه الأدبي الأول والعلامة على موهبته الأدبية تحريرا فوريا. وأكثر منها وضوحا من حيث شذوذها حادث نباتات السرنجة في كتاب «**السجينة**»، الذي يبدأ هكذا :

> **سأفرد** من الأيام التي كنت أتأخر فيها عند **السيدة ده كَيرمانت** يوما تميز بحادث تافه...

والذي تُستأنَف بعده الحكاية الترددية بهذه التعابير :

> **ما عدا هذا الحادث الفريد**، كان كل شيء عاديا عندما كنت أصعد ثانية من بيت **الدوقة**(58).

وهكذا يبدو التفرُّدي نفسه الذي يستعمل ظروف زمان مثل «مرَّة» و«يوما»، إلخ.، **مدمَجاً** إلى حدٍّ ما في الترددي ومجبراً على خدمته وتوضيحه، إيجاباً أو سلباً، بمراعاة شفرته أو بخرقها ـ الذي هو طريقة أخرى في إبراز هذه الشفرة.

التزمن الداخلي والتزمن الخارجي

لقد اعتبرنا الوحدة الترددية حتى الآن محصورة في مدتها التركيبية الخاصة، دون أي تداخل مع غيرها، وذلك بِما أنَّ التزمن الواقعي (التفردي بطبعه) لا يتدخل إلا لتعيين حدود السلسلة المشكِّلة (التحديد) أو لمُبايَنة مضمون الوحدة المشكِّلة (التحديدات الداخلية)، دون أن يَسِمَها حقا بميسم مرور الزمن ودون أن يُبليَها، بما أن **القبل والبعد** ليسا، في نظرنا، نوعاً ما، إلَّا متغيِّرين لموضوعة واحدة. والواقع أن وحدة ترددية مثل : **ليلة أرق**، مشكَّلة من سلسلة تستغرق عدَّة سنوات، يمكنها جيِّداً أن تُروَى في تتابعيتها الخاصة فقط، من المساء إلى الصباح، دون ترك مرور المدَّة «الخارجية» ـ أي الأيام والسنين التي تفصل ليلة الأرق الأولى عن الأخيرة ـ يتدخَّل بأيِّ حال من الأحوال. فالليلة النمطية ستظل مشابهة لنفسها من أول السلسلة إلى آخرها، بما أنها **تتنوَّع** دون أن **تتطور**. وهذا فعلًا ما يحدُث في الصفحات الأولى من قسم «**سوان**»، حيث تكون الإشارات الزمنية إمَّا من نمط ترددي ـ تناوبي (تخصيصات داخلية) : **في ظروف معيَّنة، أو، أحيانا، غالبا، تارة... طورا**، وإما مكرَّسة للمدة الداخلية الخاصة بالليلة التركيبية، التي يتحكم جريانها في تدرُّج النص (**ما كادت شمعتي تنطفئ... بعد ذلك بنصف ساعة... ثم... في الحال... شيئاً فشيئاً... ثمَّ...**)، دون أن يشير أيُّ شيء إلى أن مرور الأعوام يعدِّل هذا الجريانَ بأي حال من الأحوال.

لكن الحكاية الترددية، وهي تستند إلى لعبة التحديدات الداخلية، يمكنها أيضا أن تأخذ التزمن الواقعي بعين الاعتبار وتدمجه في تدرجها الزمني الخاص ـ وذلك، مثلا، كأن تروي وحدةَ **يوم الأحد في كومبري**، أو **نزهات حول كومبري**، مُبرزة التعديلات التي يدخلها على جريانها الزمن المنقضي (حوالي عشر سنين) أثناء السلسلة الواقعية للأسابيع المقضاة في **كومبري** ؛ وهي تعديلات لا تُعتبَر بعدُ تنويعاتٍ متعاوِضةً، بل تحويلات في اتجاه واحد : وفيات (**ليوني، فَانتوي**)، مشاجرات (**أدولف**)، نضج البطل وشيخوخته : اهتمامات جديدة (**بيركَوط**)، صداقات

جديدة (**بلوخ، جيلبيرت، الدوقة ده كَيرمانت**)، تجارب حاسمة (اكتشاف النشاط الجنسي)، مشاهد صادِمة («الاستسلام الأوُل»)، التجديف بـ**مونجوڤان**). عندئذ تُطرَح حتما مسألة العلاقات بين التزمن الداخلي (تزمُّن الوحدة التركيبيَّة) والتزمن الخارجي (تزمُّن السلسلة الواقعيَّة)، وتداخلاتهما المحتملة. ذلك ما يحدث فعلا في قسم «**كومبري II**»، وقد استطاع ج.پ.**هوستون** أن يؤكِّد أن الحكاية تتقدم في هذا القسم على المُدَدِ الثلاث، التي هي اليوم والفصل والسنوات، في آن واحد[59]. والحق أن الأمور ليست تماما بمثل هذا الوضوح والنظام، بل الصحيح أننا نجد في القسم المكرَّس ليوم الأحد أن الحفلة النهاريَّة تقع في **عيد الفصح** وأن الظهيرة والحفلة الساهرة تقعان في **عيد الصعود**، وأن اهتمامات **مارسيل** تبدو في الصباح اهتمامات طفل وفي الظهيرة اهتمامات مراهق. وبطريقة أكثر وضوحا، تأخذ النزهتان ـ ولاسيَّما النزهة نحو **ميزيكَليز** ـ مرور الشهور في السنة (شجرات الليلك والزعرور المزهرة في **طانصونڤيل**، أمطار الخريف في **روصينڤيل**) ومرور السنوات في حياة البطل (طفل صغير جدا في **طانصونڤيل**، ومراهق تفترسه الشهوة في **ميزيكَليز**، بما أن المشهد الأخير أكثر تأخرا بوضوح) بعين الاعتبار، مراعيتين تتابع حادثاتهما الاستثنائية أو العادية[60]. وقد سبق لنا أن لاحظنا القطيعة التزمنية التي يحدثها قدوم **الدوقة** إلى الكنيسة في النزهات إلى **كَيرمانت**. ومن ثم يتمكن **پروست**، في كل هذه الحالات، من تناول التزمنات الداخلية والخارجية بطريقة متوازية تقريبا ـ بفضل تنظيم ماهر للحادثات ـ، وذلك دون أن يبتعد علانية عن الزمن التواتري الذي اتخذه ركيزة لحكايته. وبالمثل، فإن علاقة الحب بين **سوان وأوديت**، وبين **مارسيل وجيلبيرت**، ستتطور نوعا ما على مراحل ترددية، موسومة باستعمال متميز جدا لتلك الـ**منذ ذلك الحين، منذ، الآن**[61] التي تعامل كل قصة لا معاملة سلسلة أحداث تربط بينها علاقة سببية، بل معاملة **تتابع حالات** يحل بعضها محل بعض بلا انقطاع، من غير ما اتصال ممكن فيما بينها. إن الترددي هنا هو ـ أكثر مما هو معتاد ـ الصيغة (الجهة) الزمنية لذلك النوع من نسيان البطل الـ**پروستـ**ـي (**سوان** دائما و**مارسيل** قبل الانكشاف) الدائم وعجزه المتأصل عن إدراك استمرارية حياته، وبالتالي علاقةِ «زمن» بآخر. فـ**مارسيل** عندما تكشف له **جيلبيرت** ـ التي صار هو رفيقَها الملازم و«خدنَها العظيم» ـ عن التقدم الحاصل في صداقتهما منذ عهد ألعاب الحواجز في **الشانزليزيه**، إن **مارسيل** هذا، الذي لا يستطيع أن يعيد في نفسه

تشكيل وضع صار الآن ماضيا، وبالتالي بائدا، يعجز عن تقدير تلك المسافة كما سيعجز لاحقاً عن أن يتصور كيف استطاع في يوم من الأيام أن يحب **جيلبيرت**، وأن يتصور الوقت الذي قد يكف فيه عن حبها وقتا مختلفا تماما عما قد يكون عليه في الواقع :

> ...كانت تتحدث عن تبدل أجبرت على ملاحظته من الخارج، ولكنني لم أكن أملكه في داخلي، لأنه كان يتألف من حالتين لم أكن أستطيع التوصل إلى التفكير فيهما في آن واحد، إلاّ إذا توقّفتا عن التميز واحدة عن الأخرى[62].

ويكاد التفكير في لحظتين معا يعني دائما، في نظر الكائن **البروستي**، مطابقتهما والخلط بينهما ــ وهذه المعادلة الغريبة هي قانون الترددي بالذات.

التناوب، والانتقالات

ومن ثم يبدو كأن الحكاية **البروستية** تستبدل بالحكاية المجملة، التي هي الشكل التركيبي للسرد في الرواية الكلاسية (والتي هي، كما رأينا، غائبة عن رواية «**بحثا...**»)، شكلا تركيبيا مختلفا هو الترددي ــ وهو تركيب لا يتم بعد بالتسريع، بل يتم بالمشابهة والتجريد. لذلك لم يَعُدْ إيقاعُ الحكاية في رواية «**بحثا...**» يقوم على التناوب بين المجمل والمشهد كما كان شأن إيقاع الحكاية الكلاسية، بل صار يقوم أساسا على تناوب مختلف، هو التناوب بين الترددي والتفردي.

وفي أغلب الأحيان، يغطي ذلك التناوب نسقا من التبعيات الوظيفية يمكن التحليل أن يبرزه بل يجب عليه ذلك أيضا. وقد سبق لنا أن صادفنا النمطين الأساسيين لنسق العلاقات هذا، ألا وهما : القسم الترددي، ذو الوظيفة الوصفية أو التفسيرية التابعة لمشهد تفردي والمدرجة فيه عموما (مثال : **نباهة آل كَيرمانت**، في حفلة العشاء عند **أوريان**)، والمشهد التفردي ذو الوظيفة التوضيحية التابعة لتطوير ترددي (مثال : **أبراج أجراس مارتينفيل**، في سلسلة النزهات إلى **كَيرمانت**). لكن توجد بنى أكثر تعقيدا : مثلا، عندما توضح أحدوثة مفردة تطويرا ترددياً تابعا هو نفسه لمشهد تفردي (مثال : حفلة استقبال **الأميرة ماتيلدا**[63]، التي توضح نباهة **آل كَيرمانت**) ؛ أو العكس، عندما يستدعي مشهد تفردي تابع لقسم ترددي، بدوره، استطرادا ترددياً (وهذا ما يحدث مثلا عندما تستهل حادثة لقاء **السيدة ذات**

اللباس الوردي، التي تُروَى، كما سبق أن رأينا، بسبب آثارها غير المباشرة على أيام أحد البطل في **كومبري** ـ تُستَهلّ بتطوير مكرَّس لولع **هارسيل** الشاب بالمسرح والممثلات، وهو تطوير ضروري لتفسير زيارته المباغتة لبيت خاله **أدولف**)(64).

لكن يحدث أحيانا أن تفوت العلاقةُ كلَّ تحليل، بل كل تعريف، بما أن الحكاية تمرُّ من مظهر إلى آخر دون أن تعير آهتماما لوظائفهما المتبادلة، بل دون أن تدركها فيما يبدو. وكان **روبير ڤينيوغون** قد صادف مثل هذه الآثار في القسم الثالث من قسم «**سوان**»، وظن نفسه قادرا على أن يعزو ما كان يبدو له «خلطا لا مفر منه» لتنقيحات متسرعة فرضها إصدار المجلد الأول من طبعة **كَراسي** مستقلا : فلكي يضع **پروست** القطعة الآسرة التي تتعلق بـ**غابة بولونيا** «اليوم» في نهاية ذلك المجلد (وبالتالي في نهاية كتاب «**من جهة بيت سوان**»)، ويربطها بطريقة ما بما قبلها، اضطر إلى أن يجري تعديلا عميقا في ترتيب شتى الحادثات الواقعة ما بين الصفحة 482 والصفحة 511 من طبعة **كَراسي***. لكن هذه التداخلات آستتبعت صعوبات شتى في التسلسل الزمني لم يستطع **پروست** أن يخفيها إلا لقاء «تمويه»* زمني قد تكون صيغة الماضي الناقص الترددي وسيلته الفظة الخرقاء :

> لكي يخفي المؤلف هذا الخلط بين عنصر التسلسل الزمني والعنصر النفسي، سعى جاهدا في تمويه أعمال فريدة في شكل أعمال متكررة فلطّخ أفعاله تلطيخا ماكرا بطلاء من صيغ الماضي الناقص. ومن سوء الحظ أنْ جعل تفرد بعض الأعمال تكرارها المعتاد غير محتمل، وأدهى من ذلك أن صيغاً عنيدة للماضي المحدد أفلتت من الطلاء في بعض المقاطع فانكشفت الخدعة(65).

اعتمادا على هذا التفسير، كان **ڤينيوغون** يذهب إلى حد القيام من طريق الافتراضات بإعادة تشكيل الـ«ـترتيب الأصلي» للنص المقلوب هذا القلب غير المواتي. وهي إعادة تشكيل من أكثر إعادات التشكيل جسارة، وتفسير من أكثر التفاسير هشاشة : فقد سبق لنا أن صادفنا عدة أمثلة على الترددي الكاذب (لأن ذلك

* م.ع. ـ إن الصفحات التي يحيل عليها **جنيت** هنا، من طبعة **كَراسي**، ترِد مُعَدَّلةً بعض التعديل في : PI, 394-417/RHI, 301-318.

* م.ع. ـ **التمويه** : مصطلح عسكري، استعمله **ڤينيوغون** مجازا؛ ويعني إعطاء الأعتدة الحربية مظهرا زائفا ينخدع به العدوّ.

بالضبط هو ما نحن بصدده هنا) وعلى حالات شاذة من الماضي البسيط في أقسام من رواية «**بحثا...**» لم تخضع البتة لبتر سنة 1913 الاضطراري، وما تلك التي يمكن تسجيلها في نهاية قسم «**سوان**» بأكثرها مفاجأة.

لنتفحص عن كثب أحد المقاطع التي كان **ڤينيوغون** يتهمها : إنه المقطع الوارد في الصفحات 486-489 من طبعة **كَراسي**[66]. وموضوع هذه الصفحات هو تلك الأيام الشتوية التي يكسو فيها الثلج **الشانزليزيه**، ولكن التي يبعث فيها شعاع من الشمس غير متوقع بعد الظهر، يبعث **مارسيل وفرانسواز** إلى نزهة بلا استعداد، دون أمل في لقاء **جيلبيرت**. وكما يلاحظ **ڤينيوغون** بتعبير مختلف، فإن الفقرة الأولى («وحتى تلك الأيام...») ترددية : فأفعالها هي بصيغة الماضي الناقص الدال على العمل المتكرر. يكتب **ڤينيوغون** قائلا :

> في الفقرة التالية («كانت **فرانسواز** أكثر إحساسا بالبرد من أن ...»)، تتتابع صيغ الماضي الناقص، والماضي البسيط دون سبب ظاهر، كما لو كان المؤلف، العاجز عن أن يتبنى نهائيا وجهة نظر بدلا من أخرى، قد ترك تحويلاته الزمنية ناقصة.

ولكي أتيح للقارئ أن يحسم في ذلك، سأستشهد هنا بتلك الفقرة كما وردت في طبعة 1913 :

> **كانت فرانسواز** أكثر إحساسا بالبرد من أن تظل جامدة، ولذلك **سرنا** حتى **جسر الكونكورد** لنشاهد **نهر السين** المتجمد، الذي **كان** الجميع، بمن فيهم الأطفال، **يقتربون** منه دون خوف وكأنهم يقتربون من حوت هائل حانع، مستسلم، **كان** بعضهم **يهم** بقصبه. **كنا نعود** إلى **الشانزليزيه** ؛ **كنت أذوي** من الألم بين الأحصنة الخشبية الجامدة والمرجة البيضاء المأسورة في شبكة الممرات السوداء التي **كان** الثلج قد أزيل عنها والتي كان التمثال منصبًّا عليها وفي يده دلاة جليدية مضافة **كانت تبدو** تفسيرا لإيماءته. إن السيدة العجوز نفسها، بعد أن طوت كتابها «**مناقشات**»، **سألت** مربية أولاد **كانت مارة** عن الساعة **وشكرتها** قائلة لها : «ما ألطفك !» ثم رجت كناس الطريق أن يقول لأحفادها أن يعودوا وإنها **كانت تحس** بالبرد **وأضافت** : «ألف شكر، آسفة لإزعاجك». وبغتة، **كانت** السماء **تتمزق** : فبين مسرح العرائس والملعب الشعبي، في الأفق المزدان، في السماء المنفرجة، **كنت ألمح** للتو قنزعة **الآنسة** الزرقاءَ وكأنها

رمز خرافي. **كانت جيلبيرت تجري** سلفا بأقصى سرعة في اتجاهي، متألقة متوردة تحت قبعة مربعة من الفرو، ينشطها البرد وتأخرها وميلها إلى اللعب ؛ وقبل أن تصل إلي بقليل، **انزلقت** على الجليد وكانت الذراعان المفتوحتان هما اللتان **كانت تقدمـهما** وهي تبتسم – كما لو كانت قد أرادت أن تستقبلني بهما – إما حفاظا على توازنها بصورة أفضل، وإما لأنها **كانت تحس** برشاقة في ذلك، وإما تظاهرا منها بالتزحلق. «براقا ! براقا ! هذا جيد جدا، قد أقول مثلك. إنه أنيق، إنه جسور، لو لم أكن أنتمي إلى زمن غير زمنكم، زمن المحافظين، **هتفت** السيدة العجوز التي أخذت الكلمة باسم **الشانزليزيه** الصامت لتشكر **جيلبيرت** على مجيئها دون أن يخيفها الجو. أنت مثلي، وفية على كل حال لـ**شانزليزينا** القديم ؛ نحن جريئتان. لو قلت لك إني أحب **الشانزليزيه** حتى وهو هكذا. هذا الثلج (أعرف أنك ستضحكين مني)، هذا يجعلني أفكر في فرو القاقم !». و**أخذت** السيدة العجوز تضحك.*

لنعترف بأن النص، في هذه «الحالة»، يطابق جيدا الوصف القاسي الذي يصفه به **ڤينيوغون** ; فالأشكال الترددية والتفردية تتشبك فيه بكيفية تترك جهة الأفعال في غموض تام. لكن هذا الالتباس لا يبرر بذلك الفرضية التفسيرية القائلة بـ«تحويل زمني ناقص». بل أظن أنني ألمح، على الأقل، تحدسا بالنقيض.

---

* Françoise *avait* trop froid pour rester immobile, nous *allâmes* jusqu'au pont de la Concorde voir la Seine prise, dont chacun, et même les enfants *s'approchaient* sans peur comme d'une immense baleine échouée, sans defense, et qu'on *allait* dépecer. Nous *revenions* aux Champs-Elysées ; je *languissais* de douleur entre les chevaux de bois immobiles et la pelouse blanche prise dans le réseau noir des allées dont on *avait* enlevé la neige et sur laquelle la statue *avait* à la main un jet de glace ajouté qui *semblait* l'explication de son geste. La vieille dame elle-même ayant plié ses *Débats* *demanda* l'heure à une bonne d'enfants qui *passait* et qu'elle *remercia* en lui disant : «Comme vous êtes aimable !» puis priant le cantonnier de dire à ses petits enfants de revenir, qu'elle *avait* froid, *ajouta* : «Vous serez mille fois bon. Vous savez que je suis confuse !» Tout à coup l'air se *déchirait* : entre le guignol et le cirque, à l'horizon embelli, sur le ciel entrouvert, *je venais* d'apercevoir, comme un signe fabuleux, le plumet bleu de Mademoiselle. Et déjà Gilberte *courait* à toute vitesse dans ma direction, étincelante et rouge sous un bonnet carré de fourrure, animée par le froid, le retard et le désir du jeu; un peu avant d'arriver à moi, elle se *laissa* glisser sur la glace et, soit pour mieux garder son équilibre, soit parce qu'elle *trouvait* cela plus gracieux, ou par affectation du maintien d'une patineuse, c'est les bras grands ouverts qu'elle *avançait* en souriant, comme si elle avait voulu m'y recevoir. «Brava ! Brava ! ça c'est très bien, je dirais comme vous que c'est chic, que c'est crâne, si je n'étais pas d'un autre temps, du temps de l'ancien régime, *s'écria* la vieille dame prenant la parole au nom des Champs-Elysées silencieux pour remercier Gilberte d'être venue sans se laisser intimider par le temps. Vous êtes comme moi, fidèle quand même à nos vieux Champs-Elysées ; nous sommes deux intrépides. Si je vous disais que je les aime même ainsi. Cette neige, vous allez rire de moi; ça me fait penser à de l'hermine !» Et la vieille dame se *mit* à rire.

فنحن إذا فحصنا صيغ الأفعال المشدَّد عليها هـهنا، إذا فحصناها بمزيد من العناية، لاحظنا أن كل صيغ الماضي الناقص، ما عدا واحدة، يمكن تأويلها بأنها صيغ الماضي الناقص التعاصري ؛ وهي صيغ تسمح بتعريف القطعة كلها بأنها تفردية، بما أن الأفعال الحدثية بحصر المعنى هي بصيغة الماضي المحدد، إلا واحدا : **مرنا**، **سألت** السيدة العجوز، **شكرت**، **أضافت**، **انزلقت جيلبيرت**، **هتفت** السيدة العجوز، **أخذت** تضحك. قلت «إلا واحدا»، الذي هو طبعا : «**بغتة كانت** السماء **تتمزق**»؛ فوجود الظرف **بغتة** بالذات يحول دون قراءة صيغة الماضي الناقص هذه بأنها صيغة استمرارية، وبالتالي يجبر على تأويلها بأنها ترددية. فهي وحدها التي تشذ شذوذا لا رجعة فيه ضمن سياق مؤول بأنه تفردي، وبالتالي هي وحدها التي تقحم في النص ذلك «الخلط المحتوم» الذي يتحدث عنه **ڤينيوغون**[67]. إلا أنه اتفق أن صُحِّحَتْ تلك الصيغة في طبعة 1917، التي أعطت الصيغة المتوقعة : «**تمزَّق** الجو»*. ويبدو لي أن ذلك التصحيح كاف لانتشال هذه الفقرة من الـ«ـخلط»، ولإدراجها كلها تحت الجهة الزمنية للتفردي. ومن ثم فإن وصف **ڤينيوغون** لا ينطبق على النص النهائي لقسم «سوان»، الذي هو آخر ما صدر في حياة المؤلِّف. وفيما يخص التفسير بـ«ـتحويل ناقص» للتفردي إلى الترددي، فإننا نرى أن ذلك التصحيح الوحيد يسير في الاتجاه المعاكس بالضبط : **فـپروست**[68] لا «يكمل» في سنة 1917 «الطلاء بصيغ الماضي الناقص» لنص ترك فيه غيرَ مبالٍ كثيرا من صيغ الماضي البسيط عام 1913، بل على العكس من ذلك ينقل إلى التفردي الصيغة الوحيدة التي لا شك في أنها ترددية في هذه الصفحة. وعليه فإن تأويل **ڤينيوغون**، الهش سلفا، يصعب الدفاع عنه.

وأسرع فأوضح أننا لا نستهدف هنا إلا التفسير بالظروف الذي كان **ڤينيوغون** يبحث عنه سُدى ليفسر به التباسات نهاية قسم «سوان»، وكأن سائر الحكاية الـپروستيـة نموذج للتماسك والوضوح. غير أن هذا الناقد نفسه قد انتبه في موضع آخر فعلا[69] إلى الوحدة الاستعادية تماما التي فرضها **پروست** على مواد «متنافرة»، ونعت رواية «**بحثا**...» بأكملها بأنها :

* *allâmes; demanda; remercia, ajouta, se laissa* glisser, *s'écria, se mit* à rire; Tout à coup le ciel *se déchirait* / l'air *se déchira.*

طيلسان ابن حَرْبٍ الذي تفضح رقعه المتعددة، مهما كان قماشها نفيسا، ومهما قورب بينها وأعيد فتقها وسُوِّيتِ ورتقت بمهارة، تفضح مع ذلك، من خلال اختلافات في النسيج واللون، أصولها المتنوعة(70).

إن ذلك أكيد، ولم يقم النشر اللاحق لمختلف «النُّسَخ الأُولى»، وربما لن يقوم، إلا بتأكيد ذلك الحدس. فهناك نوع من «الملصَّقة»*، بل نوع من «المرقَّعة»* في رواية «بحثا...»، ووحدتُها بصفتها حكاية هي فعلا ـ كوحدة مُطَوَّلَة «**الملهاة البشرية**»* أو كوحدة مُطَوَّلَة «**خاتم نيبيلونك**»*، حسب **بروست** ـ وحدة **بعد فوات الأوان**، مطالَبٌ بها مطالبة شديدة، لأنها أكثر تأخرا ولأنها مبنية بعد جهد جهيد بمواد من كل عصر ومصر. ومعلوم أن **بروست** لا يعتبر هذا النمط من الوحدة «وهميا» (**ڤينيوغون**)، بل يرى أنها وحدة «غير مصطنعة، بل ربما أكثر واقعية، لاسيما أنها لاحقة، ناشئة من لحظة حماس إِكْتُشِفَتْ فيها بين قطع لا تحتاج بعد إلا إلى أن ينضم بعضها إلى بعض ؛ وهي وحدة كانت تجهل نفسها، وبالتالي فهي حيوية وليست منطقية، لم تمنع التنوع ولم تخمد الأداء»(71). ولا يسعنا، فيما يبدو لي، إلا أن نزكيه في الجوهر، ولكننا ربما نضيف أنه يستصغر هنا شأن الصعوبة التي تعانيها الـ«ـقطع» أحيانا في «أن ينضم بعضها إلى بعض». ولا شك في أن هذه الصعوبة هي التي تحمل حادثةُ **الشانزليزيه** (من بين أخريات) الفوضويَّةُ (حسب معايير السرد الكلاسي) أثرَها، أكثر مما تحمل أثر نشرٍ متسرِّع. ويمكننا الاقتناع بهذا ونحن نقارن المقطع المعني هنا باثنتين من نسخه السابقة، ألا وهما : النسخة الواردة في كتاب «**جان سانتوي**»، التي هي تفردية تماما، والنسخة الموجودة في كتاب «**ضد سانت ـ بُوْڤ**»، التي هي ترددية كليا(72). وكان يمكن **بروست**، لحظة وصله بين القِطَع لتشكيل النسخة الأخيرة، أن يتردد في الاختيار، وأن يقرر في آخر المطاف، عن وعي أو عن غير وعي، غياب الاختيار.

وأيا كان **السبب**، فإنه يبقى أن الفرضية الأكثر ملاءمة لقراءة هذا المقطع هي الفرضية القائلة بأنه يتألف من بداية ترددية (هي الفقرة الأولى)، ومن تتمة تفردية (هي الفقرة الثانية، التي فرغنا لتونا من فحصها، والفقرة الثالثة، التي لا لبس

---

* م.ع. ـ **الملصَّقة** : رسم تجريدي مؤلف من قصاصات صحف وإعلانات، إلخ. ملصَّقة على سطح صورة.
* م.ع. ـ **المرقَّعة** : قطع من قماش مختلفة الألوان والأشكال تُخاط لتصبح غطاء لِلِحافٍ أو وسادةٍ.

* ***Comédie humaine.***
* ***Der Ring der Nibelungen.***

في جهتها الزمنية) ـ وهي فرضية قد تكون مبتذلة، لو أشير إلى الوضع الزمني لهذا التفردي بالقياس إلى الترددي السابق، ولو بلفظة واحدة فقط (هي «مرة») تعزله في السلسلة التي ينتمي إليها[73]. لكن ما يحصل هو العكس، وهو : أن الحكاية تمرُّ بلا تحذير من عادة إلى حدث مفرد وكأن العادة تستطيع أن تصير، بل **أن تكون، حدثا مفردا في الوقت نفسه**، بدلا من أن يتموقع الحدث في مكان ما من العادة أو بالقياس إليها ـ وهو أمر لا يمكن تصوره بدقة، وبذلك يشير، في النص **البروستي كما هو**، إلى موضع للاواقعيَّةٍ لا رجعة فيها. وهناك مقاطع أخرى من النوع نفسه. ففي نهاية كتاب «**سدوم وعامورة**»، مثلا، يبدأ الحديث عن أسفار **السيد ده شارلوس** في قطار **لاغاسپولييغ** الصغير وعلاقاته بالمواظبين الآخرين بصيغة ترددية مخصصة بدقة كبيرة : «بانتظام، ثلاث مرات في الأسبوع...»، ثم مقيَّدة بتحديد داخلي : «المرات الأولى تماما...»، لتتابع القول خلال ثلاث صفحات بصيغة تفردية غيرِ محدَّدة : «قال [**كوطار**] بخبث، إلخ.»*[74]. ونتبين أنه قد يكفي هنا تصحيح صيغة الجمع الترددية («المرات الأولى تماما») إلى مفرد («المرة الأولى تماما») لكي **تعود الأمور إلى نصابها**. ولكن من يجرؤ على السير في تلك الطريق سيلاقي صعوبة أكبر مع حادثة «**تاكان** الرائع»، التي هي ترددية في الصفحات 464-466، ولكنها تصير تفردية فجأة في أسفل هذه الصفحة وتستمر على هذه الحال حتى نهايتها. وقد يلاقي صعوبة أكبر من تلك، في كتاب «**الفتيات المزدهرات**»، مع حكاية حفلة العشاء في **ريڤبيل**، التي هي ـ في آن واحد وبكيفية مبهمة ـ حفلة عشاء تركيبية، مروية بصيغة الماضي الناقص («في العهود الأولى، عندما **كنا نصل** إليه...»*)، وحفلة عشاء مفردة، مروية بصيغة الماضي المحدد («**شاهدت** واحدا من هؤلاء الخدم... **نظرت** إلي فتاة شقراء، إلخ.»*) يمكننا إعطاؤها تاريخا دقيقا ما دام الأمر يتعلق بمساء وصول الفتيات الأول، ولكنها حفلة لا تحدِّدُ أيُّ إشارة زمنية موقعها من السلسلة التي تنتمي إليها والتي تخلف فيها الانطباع ـ المحير بالأحرى ـ **بالعوم**[75].

---

* «[Cottard] *dit*.»
* «Les premiers temps, quand nous y *arrivions*».
* «*Je remarquai* un de ces servants... Une jeune fille blonde me *regarda*».

والحق أن نقاط التّماسّ هذه بين الترددي والتفردي، والتي ليست لها علاقة زمنية قابلة للتعيين، غالبا ما تبدو مُقنّعة ـ عن عمد أو عن غير عمد ـ بتوسط أقسام **محايدة**، لا تحدِّد جهتُها، وتبدو وظيفتها، كما يلاحظ **هوستون**، هي منع القارئ من أن يتبيّن تبدُّلَ الجهة(76). ويمكن تصنيف هذه الأقسام إلى ثلاثة أنواع هي : تعريجات استطرادية بصيغة الحاضر، كذلك التعريج الاستطرادي الطويل كفاية في الانتقال بين البداية الترددية والتتمة التفردية من كتاب «**السجينة**»(77) ؛ لكن هذه الوسيلة ذاتُ وضع غير سردي طبعا. وخلافها النمط الثاني، الذي لاحظه **هوستون** بدقة، والذي هو **الحوار** (الذي ينحصر عند الاقتضاء في رد واحد) **دون فعل تصريحي**(78) ؛ والمثال الذي يذكره **هوستون** هو الحديث بين **مارسيل والدوقة** عن الفستان الذي كانت ترتديه إلى حفلة عشاء **سانت ـ أوفيرت**(79). والحوار المباغت غير محدد الجهة بطبعه، مادام خاليا من الأفعال. أمّا النمط الثالث، فهو أكثر خفاءً، لأن القسم المحايد فيه قسم مختلط، بل ملتبس، في الواقع : إنه يقوم على أن يوسّط بين الترددي والتفردي بعض صيغ ماض ناقص تظل قيمتها الجهوية غيرَ محدَّدَةٍ. وإليكم مثالا عليه من قسم «**حب لسوان**» : فنحن في التفردي أولا ؛ إذ في يوم من الأيام تطلب **أوديت** مالا من **سوان** لكي تذهب دونه إلى **بيروت** مع آل **ڤيردوران** :

> لم **تكن تقول** عنه كلمة، **كان متضمَّناً** أن وجودهم في **بيروت كان يقصي** وجوده [صيغ ماض ناقص وصفية تفردية]. عندئذ، ذلك الجواب المريع الذي **كان قد أوقف** كل كلمة منه عشيتها دون أن يجرؤ على أن يأمل في أنه قد يمكن أن ينقل يوما [صيغة ماضٍ أسبق مُلْبِس]، **كان مبتهجا** بأن ينقله إليها، إلخ. [صيغة ماض ناقص ترددية]*(80).

ويقوم تحوُّل أكثر فعالية من حيث مباغتته، على العودة إلى الترددي الذي يختم في كتاب «**الفتيات المزدهرات**» حادثة أشجار **هوديمسنيل** التي هي حادثة تفردية :

> عندما تحولت العربة وأدرْتُ لهم ظهري وكفَفْتُ عن النظر إليهم، في حين **كانت السيدة ده ڤيلپاريزيس تسألني** لماذا كنت أبدو بمظهر الحالِم،

---

* **De lui, elle ne *disait* pas un mot, il *était* sous-entendu que leur présence *excluait* la sienne [imparfaits descriptifs singulatifs/singulative descriptive imperfects]. Alors cette terrible réponse dont il *avait arrêté* chaque mot la veille sans oser espérer qu'elle pourrait servir jamais [plus-que-parfait ambigu/ambiguous pluperfect], il *avait* la joie de la lui faire porter [imparfait itératif/iterative imperfect].**

كنت حزينا كما لو فقدت صديقا لتوي، أو مت أنا بنفسي، أو أنكرت ميتا أو كفرت بإله [صيغ ماض ناقص تفردية]. كان لابد من التفكير في العودة [صيغة ماض ناقص ملبسة]. كانت السيدة ده فيلپاريزيس... تقول لحوذيها أن يسلك بنا طريق بالبيك القديمة... [صيغة ماض ناقص ترددية]*(81).

وبالعكس، فإن التحول الأكثر تباطؤا، ولكنه ماهر إلى حد خارق في مواصلة غموضه خلال حوالي عشرين سطرا، هو هذا الانتقال في قسم «حب لسوان» :

لكنها تبيّنت أن عينيه كانتا تظلان محدقتين في الأشياء التي لم يكن يعرفها وفي تلك الفترة الماضية من حبهما، الرتيبة واللذيذة في ذاكرته لأنها كانت مبهمة، والتي كانت تمزقها الآن كالجُرح تلك الدقيقةُ في جزيرة بوا، في ضوء القمر، بعد العشاء عند الأميرة دي لوم. لكنه كان قد تعود أن يرى الحياة مهمة ـ وأن يعجب بالاكتشافات الغريبة التي يمكن اكتشافها فيها ـ بحيث كان يقول لنفسه، وهو يعاني إلى درجة يظن معها أنه قد لا يمكنه أن يتحمل طويلا مثل هذا الألم : «إن الحياة مدهشة حقا، وتخبىء مفاجآت سارة ؛ والحاصل أن العيب شيء أشيع مما يُظَنُّ. فهذه امرأة كنت أثق بها، ولها مظهر في غاية البساطة والنبل، حتى ولو كانت طائشة، على كل حال، كانت تبدو عادية وسليمة في أذواقها. أسألها عن وشاية غير محتملة الوقوع، فيكشف لي القليل مما تعترف لي به أكثر مما كان قد أمكن أن يَخْطُرَ على البال». لكنه لم يكن يستطيع الاكتفاء بهذه الملاحظات غير المغرضة. كان يحاول أن يقدر قيمة ما كانت قد روته له تقديرا دقيقا، حتى يعلم هل كان عليه أن يستنتج أن هذه الأمور كانت قد قامت بها غالبا، وأنها قد تقوم بها من جديد. كان يردد على نفسه هذه الكلمات التي كانت قد قالتها : «كنت أدرك ما كانت تقصده من وراء ذلك»، «مرتين أو ثلاثا»، «تلك الملحة ! كنت قد سمعتها من قبل !»، لكنها لم تكن تعاود الظهور في ذاكرة سوان مجرَّدةً من السلاح،

* Quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que Mme de Villeparisis me *demandait* pourquoi j'*avais* l'air rêveur, j'*étais* triste comme si je *venais* de perdre un ami, de mourir à moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un dieu [imparfaits singulatifs/singulative imperfects]. Il *fallait* songer au retour [imparfait ambigu/ambiguous imperfect]. Mme de Villeparisis... *disait* au cocher de prendre la vieille route de Balbec [imparfait itératif/iterative imperfect].

بل **كانت** كل منها **تمسك** بسكين **وتصوب** إليه به طعنة جديدة. **كان يردد** هذه الكلمات على نفسه **خلال وقت طويل جدا**، كمريض لا يستطيع الامتناع عن أن يحاول، في كل دقيقة، القيام بالحركة التي تؤلمه*[82].

نتبين أن التحول لا يُكْتَسَبُ حقا، دون لبس ممكن، إلا انطلاقا من عبارة «خلال وقت طويل جدا»، التي تسند إلى صيغة الماضي الناقص («كان يردد هذه الكلمات على نفسه») قيمة ترددية بوضوح، ستكون قيمة التتمة كلها. وبصدد آنتقال من هذا النوع (ولكنه أكثر تفصيلا ـ أكثر من ست صفحات ـ وأقل خلوصا والحق يقال، مادام يتضمن أيضا عدة فقرات من تأملات السارد بصيغة الحاضر ومونولوجاً قصيراً للبطل) ـ وهو آنتقال يفصل ويصل، في كتاب «**السجينة**»، بين حكاية يوم **باريزي** «مثالي» ورواية يوم واقعي معين من شهر فبراير ـ[83]، يذكر ج.ب. **هوستون** بحقٍّ «تلك التوليفات الـڤاكَنرية التي تتعدل فيها النغمية باستمرار دون أي تبدل في المفتاح الموسيقي»[84]. وقد عرف **پروست** فعلا كيف يستثمر بدقةٍ تناغميةٍ كبيرةٍ القدرات على **التنقل النغمي** التي يحتملها التباس صيغة الماضي الناقص **الفرنسية**، وكأنه أراد أن يحقق ما يشبه معادلا شعريا لتلونية* الدراما الموسيقية «**تريستان وإيزولده**»، قبل أن يذكره صراحة بصدد **ڤانتوي**.

---

* Mais elle *vit* que ses yeux *restaient* fixés sur les choses qu'il ne *savait* pas et sur ce passé de leur amour, monotone et doux dans sa mémoire parce qu'il *était* vague, et que *déchirait* maintenant comme une blessure cette minute dans l'île du Bois, au clair de lune, après le dîner chez la princesse des Laumes. Mais il *avait* tellement *pris* l'habitude de trouver la vie intéressante — d'admirer les curieuses découvertes qu'on peut y faire — que tout en souffrant au point de croire qu'il ne pourrait pas supporter longtemps une pareille douleur, il se *disait* : «La vie est vraiment étonnante et réserve de belles surprises ; en somme le vice est quelque chose de plus répandu qu'on ne le croit. Voilà une femme en qui j'avais confiance, qui a l'air si simple, si honnête, en tout cas, si même elle était légère, qui semblait bien normale et saine dans ses goûts : sur une dénonciation invraisemblable, je l'interroge, et le peu qu'elle m'avoue révèle bien plus que ce qu'on eût pu soupçonner. «Mais il ne *pouvait* pas se borner à ces remarques désintéressées. Il *cherchait* à apprécier exactement la valeur de ce qu'elle lui *avait raconté*, afin de savoir s'il *devait* conclure que ces choses, elle les *avait faites* souvent, qu'elles se *renouvelleraient*. Il se *répétait* ces mots qu'elle *avait dits :* «Je voyais bien où elle voulait en venir», «Deux ou trois fois», «Cette blague !», mais ils ne *reparaissaient* pas désarmés dans la mémoire de Swann, chacun d'eux *tenait* son couteau et lui en *portait* un nouveau coup. *Pendant bien longtemps*, comme un malade ne peut s'empêcher d'essayer à toute minute de faire le mouvement qui lui est douloureux, il se *redisait* ces mots.

* م.ع. ـ **تلوُّنيَّة** (Chromatisme) : في الموسيقى، استعمال النَّوع الملوَّن (سلسلة من الأصوات التي تصدر عن نصف نغمات متتابعة) في التأليف الموسيقي.

ونتصور أن كل ذلك لا يمكن أن يكون مجرد نتيجة لطوارئ مادية. فحتى لو وجب علينا أن نحسب حساب الظروف الخارجية (الهام)، فلا شك في أنه يبقى عند **بروست** نوع من الرغبة الدفينة ـ التي ربما **لا تكاد** تكون واعية، والتي تشتغل في مثل هذه الصفحات كما سبق أن رأينا في موضع آخر ـ في تحرير أشكال الزمنية السردية من وظيفتها الدرامية، وفي تركها تلعب لحسابها الخاص، وفي **جعلها موسيقى** (كما يقول بصدد **فلوبير**)(85).

اللعب مع الزمن وبه

يبقى أن نقول كلمة إجمالية عن مقولة الزمن السردي، من ناحية البنية العامة لرواية «**بحثا**...» ومن ناحية مكانة ذلك العمل الأدبي في تطور الأشكال الروائية. فقد أمكننا أن نلاحظ أكثر من مرةٍ التعاضدَ الفعليّ الوثيقَ بين شتى الظواهر التي كنا قد اضطررنا إلى الفصل بينها بقصد العرض. ففي الحكاية التقليدية مثلا، يتخذ الاسترجاع (الذي هو وجه من وجوه **الترتيب**) شكل الحكاية المجملة (التي هي وجه من وجوه **المدة**، أو السرعة) في أغلب الأحيان ؛ ويستفيد المجمل عن طيب نفس من خدمات الترددي (الذي هو وجه من وجوه **التواتر**) ؛ ويكاد الوصف يكون نُقطِيّا ودواميا وترددیا في آن واحد، دون أن يحرم على نفسه أبدا بدايات حركة تزمنية ــ وقد رأينا كيف كانت هذه النزعة عند **بروست** من القوة بحيث تعيد إدغام الوصفي في السردي ؛ وتوجد أشكال تواترية من الحذف (كما هو شأن فصول شتاء **مارسيل** الـ**باريزية** كلها في فترة **كومبري**) ؛ وليس الاستخدام الترددي وجها من وجوه التواتر فحسب، بل يؤثر أيضا في الترتيب (ما دام يُبْطل تتابع أحداث «متشابهة» وهو يركّبها) وفي المدة (ما دام يقصي الفترات الفاصلة في الوقت نفسه) ؛ ولعلنا نستطيع توسيع هذه القائمة إلى أبعد حد. ومن ثم لا يمكننا أن نصف الوتيرة الزمنية لحكاية ما إلا ونحن نعتبر في الوقت نفسه كل العلاقات التي تقيمها الحكاية بين زمنيتها الخاصة وزمنية القصة التي ترويها تلك الحكاية.

لقد لاحظنا في فصل الترتيب أن المفارِقات الزمنية الكبرى لرواية «**بحثا**...» تقع كلها في بداية العمل الأدبي، أي في كتاب «**من جهة بيت سوان**» أساسا، الذي رأينا فيه الحكاية تنطلق انطلاقة صعبة، مترددة، تقاطعها التأرجحات المستمرة بين وضع «الذات الوسيطة» التذكري وأوضاع قصصية شتى، مضاعفة أحيانا

(قسم «**كومبري I**» وقسم «**كومبري II**»)، قبل أن تُبرِم هذه الحكاية، في قسم «**بالبيك**»، نوعا من الاتفاق العام مع التتابع الزمني. ولا يمكن أن يفوتنا ربط وجه الترتيب ذاك بوجه جلي جدا من وجوه التواتر هو : هيمنة التردُّدي في هذا القسم نفسه من النص. فالأقسام السردية الأولية مراحل ترددية أساسا (وهي : «**طفولة في كومبري**»، «**حب لسوان**»، «**جيلبيرت**») تبدو لعقل الذات الوسيطة ـ ومن طريقه، تبدو للسارد ـ كأنها كلها لحظات شبهُ ثابتَةٍ يتنكر فيها مرور الزمن بقِناع التكرار. وبالطبع، فإن المفارَقة الزمنية للتذكرات («الإرادية» أو اللاإرادية) وطابعها السكوني يتفقان في أنهما يصدران معا عن عمل الذاكرة، التي تختزل المراحل (التزمنية) في فترات (تزامنية) والأحداث في لوحات ـ وهي فترات ولوحات تنظمها الذاكرة في ترتيب ليس ترتيب الفترات واللوحات، بل ترتيبها هي. ومن ثم فالنشاط الذاكري للذات الوسيطة عامل (بل وسيلة، كما أود أن أقول) لتحرير الحكاية من الزمنية القصصية، على الصعيدين المترابطين ـ صعيدي المفارَقة الزمنية البسيطة والتردد الذي هو مفارَقة زمنية أكثر تعقيدا. لكن إصلاح الترتيب الزمني وهيمنة التفردي معاً، الذي هو إصلاح مرتبط ارتباطا جليا بالزوال التدريجي للمقام الذاكري، وبالتالي بتحرر القصة (هذه المرة)، التي تسترد سيطرتها على الحكاية[86] يردنا انطلاقا من قسم «**بالبيك**»، وخصوصا من قسم «**كَيرمانت**» إلى طرق أكثر تقليدية في الظاهر، ومن المسوغ تفضيل الـ«خلط» الزمني الخفيّ لقسم «**سوان**» على التنظيم الرزين لسلسلة «**بالبيك**» ـ «**كَيرمانت**» ـ «**سدوم**». لكن التواءات المدة هي التي ستكون لها الغلبة في هذه الحالة، بما أنها تمارس على زمنية أعيدت إليها حقوقها ومعاييرها ظاهريا نشاطا مشوِّهاً (حذوف ضخمة، مشاهد هائلة) لم يعد نشاطَ الذاتِ الوسيطةِ، بل صار مباشرةً نشاطَ السَّاردِ ـ التواق في آن واحد، وقد نفد صبره وازداد قلقه، إلى **شحن** مشاهده الأخيرة، كما شحن **نوح** **فُلْكَهُ**، حتى الانفجار، وإلى القفز إلى حل العقدة (لأنه واحد) الذي سيُعطيه كينونته وسيضفي الشرعية على خطابه. وهذا يعني أننا نلامس هناك زمنية أخرى، ليست بعد زمنية الحكاية، ولكنها تتحكم فيها في آخر المطاف : إنها زمنية السرد نفسه. وسنجدها مرة أخرى فيما بعد[87].

هذه التداخلات، هذه الالتواءات، هذه التكثيفات الزمنية[88]، يبررها **بروست** باستمرار ـ على الأقل عندما يعي بها (إذ يبدو، مثلا، أنه لم يدرك قط أهمية

الحكاية الترددية عنده) ـ وفقا لتقاليد قديمة سلفا ولن تموت بموته، تبريرا واقعيا، بما أنه يستند دوريا إلى همّ رواية الأمور كما «عيشت» في حينها، وهمّ روايتها كما يتم تذكرها بعد فوات الأوان. هكذا تكون المفارَقة الزمنية للحكاية مفارَقة زمنية للوجود نفسه تارة(89)، ومفارَقة زمنية للذكرى التي تخضع لقوانين غير قوانين الزمن تارة أخرى(90). كذلك، تكون تنويعات الوتيرة من فعل الـ«ـحياة»(91) تارة، ومن عمل الذاكرة بل من عمل النسيان تارة أخرى(92).

وقد تُثْنينا هذه التناقضات وهذه المسايرات، لو اقتضى الحال، عن الثقة المفرطة في تلك التسويغات الاستعادية التي لا يبخل بها الفنانون العظام أبدا، وهذا على قدر **عبقريتـــهم** بالذات، أي على قدر تقدم ممارستهم على كل نظرية ـ بما في ذلك نظريتهم هم. ودور المحلل ليس هو الاكتفاء بها ؛ كلا ! ولا تجاهلها ؛ بل هو بالأحرى أن يتبين، بمجرد ما «تُعرَّى» الطريقةُ، كيف يشتغل التبرير المُستَنَدُ إليه في العمل الأدبي وسيطا جماليا. هكذا نود أن نقول على غرار **ڤكتور شكلوفسكي** الأول، إن الـ«ـتأبه»*، عند **پروست**، مثلا، هو في خدمة الاستعارة وليس العكس ؛ وإن أمَهَ* الذات الوسيطة الانتقائيّ موجود لكي تُفتتَح حكاية الطفولة بـ«ـمأساة النوم» ؛ وإن «رتابة» **كومبري** تصلح لتشغيل **السلم الآلي*** لصيغ الماضي الناقص الترددية ؛ وإن البطل يقيم مرتين في المصحة كي يزود السارد بحذفين جميلين ؛ وإن حلوى المادلين الصغيرة تتخذ ذريعة لأمر آخر، وإن **پروست** نفسه قد قال ذلك بوضوح مرة واحدة على الأقل :

> بغض النظر الآن عن القيمة التي أراها في هذه التذكُّرات اللاواعية التي أؤسس عليها، في المجلد الأخير (...) من عملي الأدبي، نظريتي في الفن كلها، واقتصارا مني على مظهر التأليف، أقول إنني لم ألجأ إلى واقعة ما، في مروري من صعيد إلى آخر، وإنما لجأت فقط إلى ما كنت قد وجدته أكثر خلوصا وأكثر قيمة بصفته صلة وصل ـ وأعني ظاهرة من ظواهر الذاكرة ـ افتحوا كتاب «**مذكرات من ما وراء القبر**» أو «مجموعة «**بنات النار**» لـ**جيرار ده نرڤال**. وسترون أن الكاتبين العظيمين اللذين يلذ لبعضهم أن

---

* م.ع. ـ **التأبُّه** : التذكُّر المبهَم.
* م.ع. ـ **الأَمَهُ** : فقد الذاكرة؛ النسيان.
* م.ع. ـ **السُّلَّم الآلي أو الرصيف النقّال** (horizontal escalator أو trottoir roulant) : سلم آلي متحرِّك صعوداً و هبوطاً على نحو متواصل (وهذه الصفة الأخيرة هي التي استتبعت الاستعارة).

يفقروهما ويضعفوهما.. ولاسيما الثاني منهما، بتأويل شكلي محض، عرفا تماما طريقة الانتقال المفاجئ هذه(93).

فهل هذا تذكُّر لاإرادي أو انتشاءٌ بالأَبَدِيِّ أو تأمل في الأبدية ؟ ربما. ولكنه أيضا ـ عندما نقتصر على «مظهر التأليف» ـ **صلة وصل قيّمة، وطريقة انتقال**. ولنستمتع عرضا، في اعتراف **الصانع** هذا(94)، بالحسرة الغريبة على الكاتبين «اللذين يلذ لبعضهم أن يفقروهما ويضعفوهما بتأويل شكلي محض». فذلك هجوم غير مباشر على نفسه، ولكنه مازال لم يبيّن فيم يفقر التأويل «الشكلي المحض» ويُضْعِف. بل لقد أثبت **بروست** نفسه العكس وهو يبين بخصوص **فلوبير** مثلا كيف «جدد [استعمال معين] للماضي المحدد والماضي غير المحدد واسم الفاعل وبعض الضمائر وبعض حروف الجر رؤيتنا للأمور بالمقدار نفسه الذي جدد به **عمانويل كانط**، بـ**مقولاتـ**ـه، نظريتي المعرفة وواقعية العالم الخارجي»(95). وبعبارة أخرى ـ وحتى نهدم* قولة **بروست** ـ : بالمقدار نفسه تقريبا الذي **يمكن به الرُّؤية أيضا أن تكون مسألة أسلوب وتقنية**.

إننا نعلم بأي لبس ـ لا يطاق في الظاهر ـ يكرس البطل الـبروستي نفسه للبحث عن «غير الزمني» و«الزمن في حالته الخالصة» معا، ولـ«عبادتـ»ـهما؛ وكيف يريد لنفسه أن يكون، ومعه عمله الأدبي الآتي، «خارج الزمن» و«داخل **الزمن**» في آن واحد. ومهما يكن مفتاح هذا اللغز الوجودي، فإننا ربما نتبين الآن أحسن من ذي قبل كيف يشتغل هذا المطمح المتناقض ويُسْتَثْمَرُ في عمل **بروست** الأدبي : فبما أن الرواية الـبروستية قائمة على تداخلات، والتواءات، وتكثيفات، فلاشك في أنها ـ وكما تدعي ـ رواية للـ**زمن** الضائع والمستعاد، ولكنها أيضا (وربما بكيفية أخفى) رواية للزمن المقهور، المسبي، المفتون، المدمَّر سرا، بل **المحرَّف**. فكيف لا نتحدث بصدد هذه الرواية ـ كما يتحدث مؤلفها بصدد الحلم (وربما ليس دون قصد ما للمقاربة) ـ عن «اللعبة الهائلة التي تلعبها مع **الزمن**» [وبه] ؟(96)

---

* م.ع. ـ هدم (parodier)، من الهدم (parodie).

هــوامــش

(1) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 151 [Trad. amér. *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York: Mc Graw-Hill, 1959), p. 108].

[م. ع. ـ هناك ترجمات عربية عديدة للكتاب، منها:

• دي سوسير (فردينان)، **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة صالح الكَرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، تونس ـ ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1985، 406 ص.

• دي سوسير (فردينان)، **فصول في علم اللغة العام**، ترجمة وادي باسكين وأحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية (د.ت.) ، 415 ص.

• دي سوسير (فردينان)، **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة عبد القادر قنيني، مراجعة أحمد حبيبي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1987، 302 ص.]

(2) أي أن الصيغة الرياضية حن/قن تحدد أيضا النمطين الأولين، بما أنه من المسلم به أن ن = 1 في أغلب الأحيان. والحق أن هذه الشبكة لا تأخذ بعين اعتبارها علاقة ممكنة خامسة (لكن لا مثال لها على حدّ علمي)، يُروَى فيها عدة مرات ما وقع عدة مرات أيضا، ولكن عددا مختلفا (أكبر أو أصغر) من المرات: ح ن/ق م.

(3) مع متغيرات أسلوبية، من مثل: «أمس نمت باكرا، أمس نمت في وقت مبكر، أمس استلقيت على السرير باكرا، إلخ.» أو دونها.

(4) سنعود إلى هذه المسألة في الفصل التالي.

(5) بالمعنى الذي سبق (ص. 99 [هـ117]) أن عرَّفنا به الاستخدام السردي.

(6) يتعلق الأمر فعلا بتوليها **مجتمعة**، تركيبياً، وليس برواية حدوث منها يحل محل الحدوثات الأخرى كلها، الأمر الذي هو استعمال منتخبيٌّ للحكاية التفردية:

أروي عن إحدى هذه الوجبات، التي يمكن أن تعطي فكرة عن الوجبات الأخرى.

(P II, 1006/RHII, 289).

(7) كصيغة الفعل الانكليزي «الترددية» أو «التواترية»، أو الماضي الناقص الفرنسي الدال على التكرار.

(8) بالتنافس، إذن، مع «تواتريّ».

(9) ومع ذلك، لنذكُر مقال ج.ب. هوستون، الذي سبقت الإشارة إليه، ومقال:

Wolfgang Raible, «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8, 1971.

(10) Garnier, p. 34.

(11) I, chap. 6; I, chap. 7; I, chap. 9; III, chap. 5.

(12) قد نحتاج إلى قدر هائل من الإحصاءات لتحديد هذه النسبة المئوية بدقة؛ لكن من المحتمل ألا تبلغ فيه حصة الترددي ـ وبما لا يقاس ـ معدل 10%.

(13) PI, 704-723/RHI, 534-548; PII, 58-59/RHI, 755-756; PII, 96-100/RHI, 782-785; PII, 1034-1112/RHII, 308-364; PIII, 9-81/RHII, 383-434; PIII, 623-630/RHII, 820-825.

(14) PII, 438-483/RHI, 1031-1063.

(15) PII, 605/RHII, 6.

دون إشارة إلى التواتر، ولكن بطريقة مبالغ فيها تماما، راجع (PII, 157/RHI, 827): فبينما ذهب سان ـ لو في طلب راحيل، خطا مارسيل «بضع خطوات» أمام الحدائق؛ خلال هذه الدقائق القليلة، «كنت، إذا رفعتُ رأسي، أرى أحيانا فتيات يطللن من النوافذ».

(16) PIII, 936-976/RHII, 1052-1083.

(17) PIII, 1015-1020/RHII, 1113-1117.

(18) *Cf.* Houston, p. 39.

(19) PI, 100-109/RHI, 77-83; PI, 243/RHI, 186-187; PI, 721-723/RHI, 546-548; PI, 596-599/RHI, 453-456; PII, 22-26/RHI, 727-732; PII, 464-467/RHI, 1049-1051.

(20) Pléiade, p. 1303-1304 [Trad. angl. Cervantes, «The Jealous Extremaduran», in *Exemplary Stories*, Trans. C. A. Jones (Harmondsworth, England: Penguin, 1972), p. 149.

(21) انظر: Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 142.

(22) PI, 57/RHI, 43; PI, 722/RHI, 547; PII, 22/RHI, 729.

يوجد ماض بسيط غير ملائم آخر (هو: «إني متأكدة...، **قالت** عمتي بفتور») في طبعة **كلاراك وفيري** (I, p. 104)، كما في طبعة NRF لعام 1917، لكن الطبعة الأصلية (Grasset, 1913, p. 128) كانت تقدم الصيغة «الصحيحة»: «*disait*» [**كانت تقول**]. ويبدو هذا المتغير كأنه فات **كلاراك وفيري**، اللذين لا يشيران إليه. إن تصحيح 1917 صعب التفسير، لكن مبدأ القراءة الصعبة* يمنحه الأسبقية بسبب لا احتماليته بالذات.

(23) PI, 608/RHI, 462.

(24) PI, 185/RHI, 142.

(والتشديد منّي).

(25) PIII, 26/RHII, 395.

وكون هذه «التطابقات» بناء ذهنيّاً، أمر لا يفوت طبعا **بروست**، الذي يكتب فيما بعد (PIII, 82/RHII, 434): «كان كل يوم عندي بلداً **مختلفاً**»؛ وكتب قبل ذلك بصدد البحر في **بالبيك**: «لم يكن أي من تلك **البحار** يبقى معنا أبدا أكثر من يوم. وفي اليوم التالي، كان يوجد بحر آخر يشبه السابق أحيانا. لكنني لم أر **البحر نفسه مرّتين قط**» (PI, 705/RHI, 534). لكن «مرتين» ربما تعني هنا «مرتين متتاليتين»).

(26) PI, 831/RHI, 625-626.

(27) PI, 110-111/RHI, 84-85.

(28) في نسخة سابقة (*Contre Sainte-Beuve*, ed. Bernard de Fallois, p. 106-107) ـ ونلاحظ عَرَضاً أنها نسخة تقع في **باريز**، وبالتالي لا يتأتى فيها اللاتناظر السببي عن سوق **روصينفيل**، بل عن درس ألقاه أبو البطل في أول الظهيرة ـ، ليس إحياءُ ذكرى حادث سرديا فحسب ؛ بل هو شعيرة محاكاتية تقوم على «ابتعاث المشهد» (أي تكراره) بـ«الدعوة المتعمَّدة» لهَمَجيّين.

(29) PI, 147/RHI, 113.

(30) PI, 634/RHI, 482.

(31) PI, 289/RHI, 221.

(32) PI, 150/RHI, 115 et PI, 165/RHI, 127.

(33) PI, 112/RHI, 85.

(34) PI, 87-88/RHI, 66.

(35) PI, 72-80/RHI, 55-60.

(36) PI, 80/RHI, 61.

---

* م.ع. ـ باللاتينية في الأصل (lectio difficilior).

(37) PI, 90-100/RHI, 68-76.

(38) PI, 172/RHI, 132.

(39) تخضع سلسلة أخرى، قريبةٌ جدا من جهة أخرى ـ هي سلسلة هواجس الطموح الأدبي ـ، تخضع لتعديل من الطابع نفسه بعد مجيء الدوقة إلى الكنيسة:

كم بدا لي محزنا، منذ ذلك اليوم، في نزهاتي من جهة كَيرمانت ـ كم بدا لي محزنا أكثر من أي وقت مضى ألا أكون ذا ميول أدبية (PI, 178/RHI, 137).

(40) PI, 182/RHI, 140.

(41) PI, 172/RHI, 132.

(42) PI, 720/RHI, 545.

(43) PI, 135/RHI, 104.

لا ينبغي للفظة التناوب، ولا لعبارة بروست الخاصة (مرةً نحو ميزيكَليز، ومرة نحو كَيرمانت)، لا ينبغي لهما أن توهمانا بتتابع مطرد اطرادا يفترض أن الجو يكون صحوا في كومبري يوما من أصل يومين بدقة؛ والواقع أنه يبدو أن النزهات من جهة كَيرمانت أكثر نُدرةً (انظر: PI, 133/RHI, 102).

(44) ص. 91.

(45) الواقع أنه تخصيص ذو أطراف ثلاثة (أيام ذات جو صحو/ذات جوّ متقلّب/ذات جوّ رديء)، لا يستتبع طرفه الثالث أي تمطيط سرديّ:

لو كان الجو رديئاً منذ الصباح، فإن أبويّ كانا يعدلان عن النزهة فلم أكن أخرج من البيت.

(46) إن تأليف قسم «كومبري I»، إذا أهملنا الافتتاحية التذكرية (PI, 3-9/RHI, 3-7) والانتقال (حلوى المادلين [PI, 43-48/RHI, 33-36])، محكوم بتتابع قسم ترَدُّدي (كل مساء [PI, 9-21/RHI, 7-17]) وقسم تفردي (مساء زيارة سوان [PI, 21-43/RHI, 17-33]).

(47) مَثَلُ ذلك زيارات أولالِي الرَّبّانيَّة، مع خوريّ كومبري تارة، ودونه تارة أخرى (PI, 108/RHI, 82).

(48) PI, 173-174/RHI, 132-133.

(49) PI, 150-153/RHI, 115-117.

(50) هنا يوجد نسق معقّد آخر من التخصيصات الداخلية، هو الالتقاءات (وعدم الالتقاءات) بـجيلبيرت في الشانزليزيه؛ وهو نسق يتمفصل هكذا (PI, 395/RHI, 302):

1) أيام حضور جيلبيرت

2) أيام غيابها:

أ) المعلن عنه:

ـ من أجل الدروس

ـ من أجل الخروج

ب) بلا استعداد

ج) بلا استعداد ولكنه متوقع (جوّ رديء).

(51)PI, 946-947/RHI, 708.

(والتشديد مني).

(52)PI, 133/ RHI, 102.

(53) تحديدٌ هو نفسه ترددي، مادام يتكرر كل سنة. ومن ثم فالتعارض ربيع/صيف ـ وهو تحديد خالص على مستوى سنة واحدة ـ يصير، إذا شملنا فترة كومبري كلها، خليطا من التحديد والتخصيص.

(54) ليس تنويع الإضاءة بأقل تغييراً لاتجاه المكان (...) من قطع مسافة في رحلة طويلة
.(PI, 673/RHI, 511)

(55) PIII, 9/RHII, 383; PIII, 82/RHII, 434; PIII, 116/RHII, 459.

(56) PI, 911/RHI, 682.

لعلي أتردد بالمقابل في ضمان أن الحادثات الثلاثَ التي توضح تمثيليا «تقدُّم» مارسيل مع جيلبيرت («ذات يوم»، منح كريَّة من العقيق؛ «مرة أخرى»، منح كرَّاسة بقلم بيركوط؛ «ذات يوم أيضاً»: يمكنك أن تناديني «جيلبيرت» ، [PI, 402-403/RHI, 307-308]) هي كذلك، لأن هذه «الأمثلة» الثلاثة ربما تستوفي السلسلة، كالـ«مراحل الثلاث» في تقدم النسيان بعد وفاة ألبيرتين (PIII, 559-623/RHII, 774-820). الأمر الذي يرتد إلى تفردي ترجيعيّ.

(57) PI, 179/RHI, 138.

(58) PIII, 54-55/RHII, 415-416.

(59) Houston, p. 38.

(60) «بعد بضع سنوات» (PI, 159/RHI, 122).

(61) «الآن، كل مساء...» (PI, 234/RHI, 180)؛ «ما كان ثابتا الآن» (PI, 235/RHI, 180)؛ «كان لها [لغيرته] الآن غذاء وكان سيمكن سوان أن يأخذ في القلق كل يوم...» (PI, 283/RHI, 217)؛ «أبوا جيلبيرت، اللذان طالما كانا قد منعاني من رؤيتها، الآن..» (PI, 503/RHI, 385)؛ «الآن، عندما كنت ملزما بأن أراسل جيلبيرت...» (PI, 633/RHI, 481). ولنعهد إلى الحاسوب في إكال هذه القائمة فيما يخص مجموع رواية «بحثا...»؛ وإليكم منها مرة أخرى ثلاثة حدوثات قريبة جدا: «كان الليل يقبل سلفا الآن عندما كنت أبدل بحرارة الفندق... عربة القطار التي كنا نصعد إليها مع ألبيرتين...» (PII, 1036/RHII, 310)؛ «كان السيد ده شارلوس يُعَدُّ الآن، منذ عدة شهور، في عداد المترددين على..» (PII, 1037/RHII, 310)؛ «الآن، كان يُعتبر، بسبب ذلك العيب الذي لا يُفْطَنُ إليه، أكثر ذكاء من الآخرين» (PII, 1041/RHII, 313).

(62) PI, 538/RHI, 410-411.

(63) PII, 468-469/RHI, 1052-1053.

(64) PI, 72-75/RHI, 55-57.

(65) Robert Vigneron, «Structure de *Swann:* prétentions et défaillances», *Modern Philology,* November, 1946, p. 127.

(66) PI, 397-399/RHI, 303-305.

(67) يمكننا أيضا، والحق يقال، أن نتردد أمام «كنا نعود إلى الشانزليزيه»، التي لا تختزل بسهولة في صيغة ماض ناقص تعاصري، مادامت الأحداث التي قد تواكبها لاحقة لها بعض اللحاق («سألت السيدة العجوز عن الساعة، إلخ»). لكن عدوى السِّياق قد تكون كافية لتفسير حضورها.

(68) أو ربما غيره: يكتب كلاراك وفيري، استنادا إلى رسالة عام 1919:

ومن ثم يبدو أن بروست لم يشرف على طبعة كتاب «سوان» الجديدة الصادرة عام 1917
(PI, XXI)

لكن هذا الشك لا ينزع كل سلطة عن التصحيح، الذي يتبناه كلاراك وفيري نفسهما من جهة أخرى. ومع ذلك، لا يمكن أن يكون بروست بعيدا كل البعد عن متغيرات عام 1917: إذ لا بُد من أن يكون هو الذي أمر بالتصحيحات التي نقلت كومبري، لأسباب نعلمها، من بوس إلى شامباني.

(69) Vigneron, Structure de *Swann*: Combray ou le cercle parfait», *Modern Philology*, 45 (February 1948), 185-207.

(70) Vigneron, «Structure de *Swann*: Balzac, Wagner et Proust», *French Review*, 19 (May 1946), 384.

(71) PIII, 161/RHII, 491. *Cf. Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 274 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 182]:

ولم يبد قسم مّا من مطولاته [مطولات بلزاك] الكبرى مرتبطا فيها بغيره إلا بعد فوات الأوان. لا أهمية لذلك. فـ«سحر جمعة الآلام» قطعة موسيقية كتبها فاغنر قبل أن يفكر في تأليف أوبرا «بارسيفال» التي أدخلها فيها بعد ذلك. لكن الإضافات التي أضافها بلزاك هذه الأشياء الجميلة المجلوبة، العلاقات الجديدة التي تتبينها عبقريته فجأة بين أقسام عمله الفني المنفصلة والتي ينضم بعضها للبعض الآخر فتحيا وقد لا يمكنها بعد ذلك أن تنفصل، أليست من أجمل حدوسه؟

(72) *Jean Santeuil*, Pléiade, 250-252 [Trad. amér. *Jean Santeuil*, trans. J. M. Hopkins, pp. 49-52]; *Contre Sainte-Beuve*, ed. Fallois, p. 111 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, pp. 75-76]).

(73) أما الفقرة الثالثة فتتضمن مثل هذه الإشارة: «اليوم الأول من هذه الأيام..» (التي ينعتها فينيوغون بأنها «وَصْلٌ شاق»)، ولكنها عادية عند بروست: كما هو الشأن مثلا في نزل ضونصيير (PII, 98/RHI, 784)، حيث يضيف «اليوم الأول» توضيحا تمثيليا تفرديا إلى بداية لوحة ترددية). لكن هذه الإشارة لا يمكن أن تصلح استعاديا للفقرة الثانية، التي لا تقوم إلا بمفاقمة عدم تحددها عن طريق التقابل

(74) PII, 1037-1040/RHII, 310-312.

(75) PI, 808-822/RHI, 609-619.

(76) Houston, pp. 35-36.

(77) PIII, 82-83/RHII, 434-435.

(78) هذا ما يسميه بيير فونطانيي بـالمباغتة:

محسِّن تُنزع به الانتقالات المألوفة بين أقسام حوار، أو قبل خطاب مباشر، من أجل جعل عرضه أكثر حيوية وأهمية.

(*Les figures du discours* [1821-1827; Paris, Flammarion, 1968], p. 342-343)

(79) PIII, 37/RHII, 403.

ينتهي القسم التفردي المدرّج هنا، ينتهي فيما بعد (PIII, 43/RHII, 408) بحوار مباغت جديد.

(80) P', 301/RHI, 231.

(81) PI, 719/RHI, 545.

(82) PI, 366-367/RHI, 281.

(83) PIII, 81-88/RHII, 434-438.

(84) Houston, p. 37.

(85) لهذه التبدُّلات في الوتيرة عند [بلزاك] طابع فعال أو وثائقي. وفلوبير أول روائي يخلصها من تطفل الأحدوثات وخَبَث التاريخ. وهو أول من يجعلها موسيقى.

(*Essais et articles*, Pléiade, p. 595 [trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust: A Selection*, p. 235]).

(86) يبدو، فعلا، كأن الحكاية، المأخوذة بين ماترويه (أي القصة) وما يرويها (أي السرد، الذي توجهه الذاكرة هنا)، لم يكن لها من اختيار آخر إلا بين هيمنة الأولى (وتلك هي الحكاية الكلاسية) وهيمنة الثاني (وتلك هي الحكاية الحديثة، التي تبدأ مع بروست)؛ لكننا سنمحص هذه النقطة في فصل الصوت.

(87) الفصل V. يمكن التشكي من هذا التقسيم لمسائل الزمنية السردية، لكن أي توزيع آخر قد تكون نتيجته التقليل من أهمية المقام السردي ومن خصوصيته. فلا اختيار، في شأن «التأليف»، إلا بين مساويْ.

(88) هذه المصطلحات الثلاثة تدل هنا طبعا على أنواع «التشويه» الزمني الثلاثة الكبرى، تبعا لكونها تصيب الترتيب أو المدة أو التواتر. فالاستخدام الترددي يكثف عدة أحداث في حكاية واحدة؛ والتناوب مشاهد/حذوف يلوي المدة؛ ولنذكّر أخيرا بأن بروست نفسه قد أطلق اسم «تداخلات» على المفارقات الزمنية التي كان معجبا بها عند بلزاك:

توضيح تداخل الأزمنة عند بلزاك... (رواية «الدوقة ده لانجي»، أقصوصة «سارازين») كما في التربة التي تمازج فيها حمم العصور المختلفة.

(*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 289 [trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 180]).

(89) لأننا غالبا ما نجد في [موسم] يوما شاردا من موسم آخر، يحيينا فيه... وهو يقحم، على نحو متقدم أو متأخر على الزمن الصحيح، هذه الورقة، المقتلعة من فصل آخر في روزنامة السعادة التي هي روزنامة متداخلة.

(PI, 386-387/RHI, 295) ;

هكذا تتراكب مختلف مراحل حياتنا فيما بينها.

(PI, 626/RHI, 476) ;

حياتنا غير مبالية بالتسلسل الزمني، وتتداخل كثير من المفارقات الزمنية في توالي الأيام.

(PI, 642/RHI, 488).

(90) عادةً ما لا تقدم لنا ذاكرتنا ذكرياتنا حسب تسلسلها الزمني، بل تقدمها انعكاسا ترتيب الأقسام فيه مقلوب.

(PI, 578/RHI, 440).

(91) ليست الأيام متساوية في حياتنا. ولعبور الأيام، فإن الطبائع العصبية بعض الشيء، كما كانت عليه طبيعتي، تتوفر ـ كالسيارات ـ على «سرعات» مختلفة. فهناك أيام وعرة وشاقة يقضي المرء وقتا لا متناهيا في تسلقها وأيام منحدرة يسهل عليه هبوطها بسرعة وهو يغني.

(PI, 390-391/RHI, 298);

الوقت الذي نتوفر عليه كل يوم وقتٌ مطاط ؛ فالعواطف التي نحس بها تمدده، وتلك التي نلهمها الغير تقلصه، والعادة تملأه.

(PI, 612/RHI, 465).

(92) لا يقصُر النسيان عن تعديل مفهوم الزمن تعديلا عميقا. فهناك أخطاء بصرية في الزمان كما في المكان... وهذا النسيان لكثير من الأشياء... كان تداخله ـ الجزأ غير المطرد وسط ذاكرتي... ـ هو الذي يعطل إحساسي بالمسافات الزمنية، الضيقة هناك، والممتدة هنا، ويفككه فيجعلني أظن نفسي تارة أكثر بعدا عن الأشياء، وتارة أكثر قربا إليها مما كنت عليه في الواقع.

(PIII, 593-594/RHII, 799-800).

ويتعلق الأمر في كل هذا بالزمن كما هو معيش، أو متذكَّر «ذاتيا»، مع «الأوهام البصرية التي تُصنع منها رؤيتنا الأولى» (PI, 838)، والتي يود بروست أن يكون ترجمانها الأمين كـإلـستير. لكننا نراه أيضا يبرر حذوفه، مثلا، بهم تحسيس القارئْ بمرورٍ للزمن تسرقه منا «الحياة» عادة، ولا نملك عنه إلا معرفة تزودنا بها الكتب:

نعلم نظريا أن الأرض تدور، ولكننا لا نتبين ذلك في الواقع. فالأرض التي نمشي فيها تبدو كأنها لا تتحرك فنعيش في هدوء. وقس على ذلك الزمنَ في الحياة. ولكي يحسّس الروائيون بمروره، فإنهم يضطرون إلى تسريع ضربات الإبرة بجنون، وبذلك يجعلون القارئ يقطع عشرة سنين بل ثلاثين سنة في دقيقتين.

(PI, 482/RHI, 369).

ونتبيّن أن التعبير الواقعي يتكيف مع الذاتية ومع الموضوعية العلمية على حد سواء : فتارةً أشوه الأمور لأظهرها كما عيشت في الوهم، وتارة أشوّهها لأظهرها كما هي عليه في الواقع، وكما يخفيها عنا المعيش.

(93) *Essais et articles*, Pléiade, p. 599 [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust : A Selection*, p. 239].

(94) إن فاكثر هو الذي يتحدث بروست في شأنه عن «بهجة الصانع» (PIII, 161/RHII, 491).

(95) *Essais et articles*, Pléiade, p. 586 [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust : A Selection*, p. 224].

(96) PIII, 912/RHII, 1032.

لنلح عَرَضاً على حرفي الجر (مع والباء) اللذين يقيدان هنا لفظة لعب : إنه ليس لَعِبَ معه فحسب، بل أيضا لَعِبَ به، أي اتخذه لعبة. ولكنها لعبة «هائلة»، أي خطيرة أيضا*.

---

* م.ع. ـ نظراً لأن هذا التحليل قائم على خصائص اللغة الأجنبية (سواء الفرنسية أم الأمريكية)، فإننا استبدلنا به تحليلاً قائما على خصائص العربية مع احتفاظ تام بمضمون الهامش. ونقدم هنا نصي الأصل والترجمة الأمريكية على سبيل الاستئناس :

— Insistons au passage sur le verbe employé ici : «*faire* (et non : *jouer*) un jeu avec le Temps», ce n'est pas seulement *jouer avec lui*, c'est aussi *en faire un jeu*. Mais un jeu «formidable». C'est-à-dire, aussi, dangereux.

— In passing let us emphasize the verb used here : «*create* (and not : *play*) a game with Time» is not only *to play with Time*, it is also *to make a game of it*. But a «formidable» game. In other words, also a dangerous one.

IV . الصيغة

صيغ الحكاية

إذا كانت مقولة الزمن النحوية تنطبق بداهة على مدة الخطاب السردي، فيمكن مقولة الصيغة النحوية أن تبدو هنا غير ملائمة قبليا : فما دامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن تمنٍّ أو ذكر شرط، إلخ.، وإنما فقط قص قصة، وبالتالي «نقل» وقائع (واقعية أو خيالية)، فإن صيغتها الوحيدة، أو المميِّزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية ــ ومن ثم يكون كل شيء قد قيل عن هذا الموضوع، إلا إذا وُسِّعت الاستعارة اللغوية أكثر مما ينبغي.

ويمكن الرد على هذا الاعتراض، دون إنكار التوسيع (وبالتالي التحريف) الاستعاري، بأن ليس هناك فرق بين الإثبات والأمر والتمني، إلخ. فحسب، بل هناك أيضا فروق في درجة الإثبات ؛ وبأن هذه الفروق عادةً ما تُعبِّر عنها تنويعاتٌ صيغيَّةٌ هي : الصيغة المصدرية وصيغة نصب الفعل في الخطاب غير المباشر في اللاتينية، أو الصيغة الشرطية الدالة على الخبر غير المؤكد في الفرنسية. وهذه الوظيفة هي التي يفكر فيها قاموس «ليتريه» طبعا وهو يحدد المعنى النحوي لمادة *mode* [صيغة] :

> اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل.

وهذا التعريف الملائم لا غنى لنا عنه البتة هنا. فالمرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يُروى، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك ؛ وهذه القدرة، وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية التي نحن بصددها : إن للـ«تمثيل»، بل للخبر، السردي درجاته ؛ فالحكاية يمكنها أن تزود القارئَ بما قلّ أو جلّ من التفاصيل، وبما قلّ أو جلّ من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة (حسب استعارة مكانية شائعة ومناسبة، على ألا تُفْهَمَ حرفيا) بعيدة أو قريبة مما ترويه ؛ ويمكنها

أيضا أن تختار تنظيم الخبر الذي تبلغه، ليس بعد ذلك النوع من الفرز المنتظم، بل حسب القدرات المعرفية عند هذا الطرف المشارك أو ذاك في القصة (شخصية أو مجموعة شخصيات)، والذي ستتبنى الحكاية أو ستتظاهر بتبني ما يُسمَّى عادةً بـ«ـرؤيتـ»ـه أو «وجهة نظر»ه ؛ وعندها تبدو الحكاية متخذة، حُيال القصة، هذا **المنظور** (حتى نواصل الاستعارة المكانية) أو ذاك. والـ«ـمسافة» والـ«ـمنظور»، كما سُمِّيا وحُدِّدا مؤقتا، هما الشكلان الأساسيان لذلك **التنظيم للخبر السردي** الذي هو الصيغة ـ مثلما أن الرؤية التي أرى بها لوحة تتوقف، تدقيقا، على المسافة التي تفصلني عنها، وتوسيعا، على موقعي من عائق جزئي ما يحجبها كثيرا أو قليلا.

المسافة

يبدو أن أول من كان قد تناول هذه المسألة هو **أفلاطون** في الكتاب الثالث من «**الجمهورية**»*[1]. فمن المعلوم أن **أفلاطون** يعارض فيه بين صيغتين سرديتين، تبعا لكون الشاعر «نفسه هو المتكلم، ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره» (وهذا ما يسميه **أفلاطون حكاية خالصة**)[2]، أو لكون الشاعر، على العكس، «يبذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم»، بل شخصية ما، إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها (وهذا ما يسميه **أفلاطون** بالضبط تقليدا، أو **محاكاة**). ولكي يبرز **أفلاطون** هذا الفرق إبرازا واضحا، يذهب إلى حد إعادة كتابة نهاية المشهد بين **خروسيس والآخائيين** في شكل **قصة**، بعد أن كان **هوميروس** قد تناولها في شكل **محاكاة**، أي في شكل أقوال مباشرة على غرار المسرحية . فصار المشهد الحواري المباشر حكاية يتوسط فيها السارد، وتذوب فيها «ردود» الشخصيات وتتكثف في شكل خطاب غير مباشر. لا مباشرة وتكثف ـ سنعثر ثانية فيما بعد على هاتين السمتين المميزتين للـ«ـحكاية الخالصة»، في مقابل التمثيل «المحاكاتي» المقتبس من المسرح. وبهذه المصطلحات، المتبناة مؤقتا، ستعتبر الـ«ـحكاية الخالصة» أبعد **مسافة** من الـ«ـتقليد» : فهي تقول أقل منه، وبطريقة أكثر وساطة.

ونحن نعرف كيف انبعث هذا التعارض ـ الذي حيَّده **أرسطو** قليلا (لما جعل الحكاية الخالصة والتمثيل المباشر ضربين من المحاكاة)[3]، وأهملته (لذلك السبب

---

* Η πολιτεια η περι της διχης.

بالذات؟) التقاليدُ الكلاسيَّة (قليلة الاهتمام على أيِّ حال بمسائل الخطاب السردي) ــ نحن نعرف كيف انبعث بغتة في نظرية الرواية، في **الولايات المتحدة وإنكلترا**، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع **هنري جيمس وتلامذته**، تحت مصطلحي *showing* (**العرض**) ≠ *telling* (**القول**) اللذين يكادان لا يُنْقَلانِ، واللذين سرعان ما صارا في العرف المعياري **الأنكلوسكسوني أهورمزدا** الجماليات الروائية **وأهريمانـ**ـها*(4). فمن وجهة النظر المعيارية هذه، انتقد **واين بوث** ذلك التقييم **الأرسطـ**ـي ــ المحدَث للمحاكاتي انتقادا قاطعا في كتابه «**بلاغة المتخيَّل**»(5). ومن وجهة نظرنا، التي هي تحليلية تماما، يجب أن نضيف (وهو ما لا يفوت مناقشة **بوث** أن تُظهره عَرَضاً من جهة أخرى) أن فكرة **العرض** (*showing*) بالذات، كفكرة التقليد أو التمثيل السردي، (بل وأكثر، بسبب طابعها البصري الساذج) وهمية تماما : فعلى عكس التمثيل المسرحي، لا يمكن أيَّ حكاية أن «تعرض» أو «تقلِّد» القصة التي ترويها. إنها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة «حية»، فتعطي بذلك إلى حدٍّ مَّا **إيهاما بمحاكاة** هي المحاكاة السردية الوحيدة، لسبب وحيد وكاف هو أن السرد، الشفوي أو المكتوب، واقعة لغوية، وأن اللغة تدل دون أن تقلِّد.

وذلك طبعا ما لم يكن الموضوع المدلول عليه (المسرود) لغة هو نفسه. وقد أمكننا أن نلاحظ منذ قليل، عند تذكيرنا بالتعريف **الأفلاطونـ**ـي للمحاكاة (يمكن الشاعر أن يتفوه بخطاب كأي شخص آخر)، هذا الشرط الحشوي ظاهريا : «إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها». ولكن ماذا يحدث عندما يتعلق الأمر بشيء آخر : لا بأقوال، بل بأحداث وأفعال خرساء ؟ كيف تشتغل المحاكاة في هذه الحالة، وكيف سيحملنا السارد «على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم» ؟ (لا أقول الشاعر أو المؤلف : فأن تكون الحكاية قد اضطلع بها **هوميروس** أو **عوليس** أمر لا يقوم إلا بنقل المسألة من موضع إلى آخر). وكيف نجعل الموضوع السردي «يروي عن نفسه بنفسه» (كما يريده **بيرسي لوبوك** بالضبط) دون أن يضطر أحد إلى الحديث بالنيابة عنه ؟ هذا السؤال يتحفظ **أفلاطون** كثيرا في الإجابة عليه، بل في طرحه، وكأن ممارسته لإعادة الكتابة لا تنصب إلا على الأقوال، ولا تعارض إلا حوارا بالأسلوب

* م.أ. ــ في الديانة **الزرادشتية** أن **أهورمزدا** مبدأ الخير، **وأهريمان** مبدأ الشر؛ الأول خلق العالم ويحكمه، بينما الثاني يسعى في إفساد عمل الأول الخيِّر.

غير المباشر مع حوار بالأسلوب المباشر، بصفته قصة تتعارض مع محاكاة. والحقيقة أن المحاكاة بالكلمة لا يمكنها أن تكون إلا محاكاة للكلمة. أما ما سوى ذلك، فليس لدينا ولا يمكن أن يكون لدينا إلا درجات في القصة. ولذلك يجب علينا أن نميز هنا بين حكاية الأحداث و«حكاية الأقوال».

حكاية الأحداث

لا يتضمن الـ«تقليد» الـهوميري الذي يقترح علينا **أفلاطون** ترجمةً له إلى «حكاية خالصة»، لا يتضمن إلا قسما قصيرا غيرحواري. فإليكموه أولا في نسخته الأصلية :

> قال، فذعر الشيخ من صوته، وامتثل لأمره، ومضى صامتا، بمحاذاة الرملة حيث البحر صاخب، وعندما خلا الشيخ لنفسه، تضرع بحرارة إلى المولى **أفولون**، ابن ليتو ذات الشعر الجميل[6].

وإليكموه الآن كما أعاد **أفلاطون** كتابته :

> لما سمع الشيخ تلك التهديدات خاف فمضى صامتا ؛ ولكنه ما إن خرج من المعسكر، حتى رفع تضرعات حارة إلى **أفولون**[7].

ولا شك في أن أبرز اختلاف هو الاختلاف في الطول (18 كلمة مقابل 30 في النصين الإغريقيين، و26 مقابل 45 في الترجمتين العربيتين). وقد حصل **أفلاطون** على هذا التكثيف بحذفه لأخبار نافلة («قال»، «امتثل لأمره»، «ابن ليتو»)، ولكن أيضا بحذفه لإشارات ظرفية و«مثيرة» هي : «ذات الشعر الجميل»، وخصوصاً «بمحاذاة الرملة حيث البحر صاخب». فهذه **الرملة حيث البحر صاخب**، التي تبدو في القصة جزئية تافهة وظيفتُها، هي نموذج جيد لما يسميه **رولان بارط أثر الواقع**[8]، وذلك بالرغم من الطابع المقولَب للعبارة (التي وردت مرارا وتكرارا في ملحمتي **«الإلياذة»** و**«الأوديسه»**)، وبغض النظر عن الاختلافات الهائلة في الكتابة بين الملحمة الـهوميرية والرواية الواقعية. فـ«ـالرملة الصاخبة» لا تصلح إلا لإفهامنا أن الحكاية تذكرها لمجرد أنها موجودة، وأن السارد، الذي يتخلى عن وظيفته التي هي

اختيار الحكاية وتوجيهُها، يخضع لسيطرة الـ«ـواقع» ولسيطرة حضور ما هو موجود وما يقتضي أن «يُعرَض». وبما أنها جزئية تافهة وعارضة، فإنها الوسيط الممتاز للوهم المرجعي، وبالتالي للأثر المحاكاتي : إنها موح بمحاكاة. لذلك يحذفها أفلاطون من ترجمته ـ بيدِ لا تخطيءُ الصواب ـ لأنها تتنافى مع الحكاية الخالصة.

غير أن حكاية الأحداث، مهما كانت صيغتُها، هي حكايةٌ دوماً، أي نقلٌ لغير اللفظي (أو لما يُفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي. ومن ثم لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأي إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والمتلقي. فمن المسلم به، مثلا، أن النص الواحد يمكن أن يتلقاه قاريءٌ ما نصا محاكاتيا كثيراً، وأن يتلقاه قاريءٌ آخر وصفا «معبِّراً» قليلا. ويلعب التطور التاريخي هنا دورا حاسما، إذ من المحتمل أن يكون جمهور الكلاسيات، الذي كان حساسا جدا للـ«ـتصوير» الـراسينـي، قد وجد من المحاكاة في الكتابة السردية لـأونوريه دورفي أو فرانسوا فينيلون أكثر مما نجد نحن فيها ؛ ولكن لاشك في أنه لم يجد الأوصاف الغنية جدا والمفصلة جدا في الرواية الطبيعوية إلا تكاثرا مبهما و«ركاما غامضا»، وبذلك غابت عنه الوظيفة المحاكاتية لتلك الأوصاف. فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار تلك العلاقة المتغيرة بتغير الأفراد والجماعات والعصور، والتي ليست بالتالي حكرا على النص السردي وَحده.

ويبدو لي أن العوامل المحاكاتية النصية المحضة ترتد إلى ذينك المعطيين المتضمَّنين سلفا في ملاحظات أفلاطون ألا وهما : كمية الخبر السردي (حكاية أكثر تطورا أو أكثر تفصيلا) وغياب المخبِر، أي السارد (أو حضوره الأدنى). فلا يمكن الـ«ـعرض» أن يكون غير طريقة في القص، وتقوم هذه الطريقة على قول أكثر ما يمكن، وعلى قول هذا الـ«ـأكثر» بأقل ما يمكن في آن واحد : إنها «التظاهر، كما يقول أفلاطون، بأن الشاعر ليس هو من يتكلم» ـ أي إنساء أن السارد هو من يقص. الأمر الذي يتأتى عنه هذان المبدآن الرئيسيان للـعرض (*showing*) ألا وهما : هيمنة المشهد (حكاية مفصلة) عند هنري جيمس وشفافية السارد (الكاذبة) عند كوستاف فلوبير (مثال مقبول : أقصوصة «القتلة» أو أقصوصة «تلال كفيلة بيضاء»* لـإرنست همنكواي). وهما مبدآن رئيسيان، وخصوصا مبدآن متحدان : فالتظاهر بالعرض، معناه التظاهر بالصمت. ومن ثم سنضطر في النهاية إلى الدلالة

* «Hills Like White Elephants».

على التعارض بين المحاكاتي والقصصي بصيغة رياضية مثل : **خبر + مخبر** = ج، والتي تعني أن بين كمية الخبر وحضور المخبِر علاقة عكسية، إذ المحاكاة تتحدد بحد أقصى من الخبر وحد أدنى من المخبِر، والقصة تتحدد بعكس تلك العلاقة.

وهذا التعريف، كما نرى على الفور، يحيلنا من جهة على تحديد زمني ــ هو : السرعة السردية ــ، مادام من المسلم به أن كمية الخبر هي، عموماً، في علاقة عكسية مع سرعة الحكاية ؛ ويحيلنا من جهة أخرى على وجه من وجوه الصوت ــ هو : درجة حضور المقام السردي. فما الصيغة هنا إلاّ نتيجة سمات لا تنتمي إليها خصّيصاً، ومن ثم ليس لنا أن نركز عليها ــ مع حفظ الحق في الإشارة فوراً إلى أن رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» تشكل بمفردها مفارقة ــ أو تفنيداً ــ لا يستوعبها البتة الـ«ـمعيار» المحاكاتي الذي أبرزنا صيغته الرياضية الضمنية منذ حين. فالحكاية الـ**بروستـ**ـية (كما رأينا في الفصل الثاني) تكاد تقوم، من جهة، على «مشاهد» (تفردية أو ترددية) حصرا، أي على شكل سردي هو الأغنى خبراً، وبالتالي هو الأكثر «محاكاة» ؛ لكن حضور السارد فيها، من جهة أخرى، كما سنرى عن كثب في الفصل التالي (ولكن كما تكفي القراءة الأكثر براءة لتأكيد بداهته)، ثابت، وذو كثافة مناقضة تماما للقاعدة «الـ**فلوبيرية**». إنه حضور السارد مصدرا وضامنا ومنظّما للحكاية، محلّلاً ومعلّقاً، صاحبَ أسلوب («كاتباً»، في لغة **مارسيل مولر**)، وخاصة ــ كما نعلم كثيراً ــ منتجَ «استعارات». ومن ثم قد يكون **بروست** ــ كـ**بلزاك**، كـ**ديكنز**، كـ**فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي**، ولكن بكيفية أكثر تميزا، وبالتالي أكثر مفارقة ــ في أقصى حد للـ**عرض** وفي أقصى حد للـ**قول** (بل أبعدَ قليلا من ذلك، في هذا الخطاب الذي هو من التحرر من كل اهتمام بقص قصة، بحيثُ ربّما قد ينبغي تسميته ببساطة، في اللغة نفسها، **تكلّماً** [*talking*]) في الوقت نفسه. ومع أن هذا كله مشهور، فإنه يستحيل إثباته دون تحليل شامل للنص. وسأكتفي هنا، على سبيل التوضيح، بالاستناد مرة أخرى إلى مشهد النوم في **كومبري**، والذي سبق الاستشهاد به في الفصل الأول(9). فلا شيء أشد كثافة من هذه الرؤية للأب، «الكبير، الذي يرتدي بذلة ليلة نابغية ويتعمم بعمامة من كشمير الهند البنفسجي والوردي»، وفي يده شمعدان صغير ينعكس نوره انعكاسا خارقا على سور الدرج، ولا من النحيب الذي يكظمه الطفل طويلا، لينفجر عندما يكون منفردا مرة أخرى مع أمه. لكن في الوقت نفسه لم يعد أي شيء موسّطا ومؤكّدا

صراحة بصفته ذكرى، وذكرى قديمة جدا وحديثة جدا في آن واحد، قابلة لأن تدرك من جديد بعد سنوات من النسيان وبعد أن «ازدادت الحياة صمتا» من حوالي سارد على عتبة الموت. لن نقول إن هذا السارد هنا يدع القصة تقص نفسها، ولن نقول أيضا إنه يقصها دون أن يهتم بالخضوع لها : فليست القصة هي المقصودة، بل «صورتُـ»ـها، أثرها في ذاكرة. لكن هذا الأثر، المتأخر جدا، والبعيد جدا، وغير المباشر جدا، هو الحضور نفسه أيضا. وفي هذه الكثافة الموسَّطة مفارقة ؛ وهي طبعا ليست مفارَقة إلاَّ بمعايير النظرية المحاكاتية : فهي خرق حاسم ورفض مطلق ــ وفعلي ــ للتعارض العريق بين القصة والمحاكاة.

إننا نعرف أن أنصار الرواية المحاكاتية ما بعد الـجيمسـيين يرون (ويرى جيمس نفسه) أن أفضل شكل سردي هو ما يسميه نورمان فريدمان بـ«ـالقصة التي تقصها شخصية، ولكن بضمير الغائب» (وهي عبارة غير موفقة تدل طبعا على الحكاية التي يبثرها ويقصها سارد ليس من الشخصيات ولكنه يتبنى وجهة نظر إحداها). وهكذا ــ يردف فريدمان الذي يلخص كلام لوبوك ــ فإن «القاريءَ يدرك العمل الذي يرشحه* وعي شخصية من الشخصيات، ولكنه يدركه مباشرة كما يؤثر في ذلك الوعي، متحاشيا بذلك تلك المسافة التي يوجبها السرد الاستعادي بضمير المتكلم»(10). ونعلم أن رواية «بحثا عن الزمن الضائع» ــ وهي سرد استعادي مضاعف، وأحيانا مثلَّث ــ لا تتحاشى تلك المسافة ؛ بل تصونها وترعاها. لكن معجزة الحكاية البروستية (كمعجزة سيرة جان ــ جاك روسو الذاتية «اعترافات»*، التي علينا أن نقربها منها هنا أيضا)، هي أن هذه المسافة الزمنية بين القصة والمقام السردي لا تستتبع أي مسافة صيغية بين القصة والحكاية، أي أنها لا تستتبع أي نقص أو أي إضعاف للإيهام المحاكاتي. فهي وساطة قصوى ومباشرية قصوى في آن واحد. ولعل ذلك يُرْمَزُ إليه أيضا بنشوة التذكر.

حكاية الأقوال

إذا لم يكن الـ«ـتقليد» اللفظي لأحداث غير لفظية سوى طوبى أو وهم، فإنه يمكن «حكاية الأقوال» أن تبدو، على النقيض من ذلك، محكوما عليها قبليا بذلك

* م.ع. ــ يرشحُ (filtrer)، أي يصفّي ويختارُ، وبالتالي يمرِّر العمل (أو سير الأحداث) من خلال وعيه إلى الآخرين كالمصفاة.

* *Confessions.*

التقليد المطلق الذي يثبت **سقراط** لـ**قراطيلوس** أنه لو نظّم إبداع الكلمات حقا، لجعل اللغة تضعيفا للعالم :

قد يكون كل شيء مضاعفا، فلا يستطيع المرء أن يتبين الشيء من الاسم[11].

فعندما يصرح **مارسيل** لأمه، في الصفحة الأخيرة من كتاب «**سدوم وعامورة**»، قائلا : «لا بد لي من أن أتزوج **ألبيرتين**»، لا يوجد من فرق آخر بين المنطوق الحاضر في النص والجملة التي يخمن أن البطل تفوه بها غير الفروق التي تنجم عن المرور من الشفوي إلى المكتوب. إن السارد لا يروي جملة البطل ؛ بل لا نكاد نستطيع القول إنه يقلدها : **إنه ينسخها ثانية**، وبهذا المعنى لا يمكن الحديث هنا عن الحكاية.

لكن ذلك بالضبط هو ما يفعله **أفلاطون** عندما يتصور ما سيصيره الحوار بين **خروسيس** و**أكَاممنون** لو نقله **هوميروس** «كما لو كان دوماً **هوميروسَ**، وليس كما لو كان **خروسيسَ** [و**أكَاممنونَ**]»، مادام يضيف هنا بالذات : «قد لا يعود هنا تقليد، بل حكاية خالصة». وتجدر العودة مرة أخرى إلى **إعادة الكتابة** الغريبةِ تلك، حتى ولو أن الترجمة تغفل بعض النوينات. ولنكتف بمقطع واحد، مؤلف من جواب **أكَاممنون** على توسلات **خروسيس**. فإليكم ما كانه هذا الخطاب في ملحمة «**الإلياذة**» :

حذار، أيها الشيخ، من أن ألقاك بعد الآن قرب السفن المفرغة، سواء متسكعا اليوم أم راجعا غدا. وإلا فلن تنفعك عصاك ولا حتى حلية الله. أما تلك التي تبغي، فلن أردها إليك إلا بعد أن يدركها الهرم في قصري، بـ**أرَكس**، بعيدا عن وطنها، تغدو وتروح أمام نولها وتهرع إلى سريري كلما ناديتها. اذهب، ولا تزعجني بعد الآن، إذا شئت أن تمضي من غير أذى[12].

وإليكم الآن ما صاره عند **أفلاطون** :

امتعض **أكَاممنون** وأمره بأن ينصرف حالا ولا يعود ؛ لأن صولجانه وعصيات الله لن ينجياه في شيء ؛ ثم أضاف أن ابنته لن تسلم له إلا بعد أن يدركها الهرم برفقته في **أرَكس** ؛ وأمره بأن ينسحب وبألا يزعجه، إذا أراد أن يعود سالما إلى بيته.

فلدينا هنا، جنبا إلى جنب، حالتان ممكنتان من خطاب الشخصية، سنصفهما مؤقتا بكيفية تقريبية جدا : فهو عند **هوميروس**، خطاب «مقلَّد» ـ أي منقول وهميا، كما يُفترَض أن تكون الشخصية قد تفوهت به ؛ وهو عند **أفلاطون**، خطاب «مسرَّد» ـ أي يعتبره السارد حدثا من بين أحداث أخرى ويضطلع به هو نفسه بصفته كذلك : فخطاب **أكَاممنون** يصير في خطاب **أفلاطون** المسرَّدُ عملا، ولا شيء خارجيا يميز فيه بين ما يتأتى من الرد الذي يمنحه **هوميروس** لبطله («وأمره أن ينصرف») وما يُقتبس من الأبيات السردية السابقة («امتعض») ـ وبعبارة أخرى، لا شيء خارجيا يميز بين ما كان في النص الأصلي أقوالا وما كان إيماءة أو موقفا أو حالة نفسية. ولا شك في أنه قد يمكننا المبالغة في اختزال الخطاب في حدث، ونحن نكتب مثلا، بالإجمال : «رفض **أكَاممنون** فطرد خروسيس». وقد يكون لنا هناك شكلُ الخطاب المسرَّد الخالصُ. وفي نص **أفلاطون**، عكر الاهتمام بالاحتفاظ ببعض التفاصيل الإضافية ذلك الخلوص بأن أدخل فيه عناصر من درجة وسيطة، مكتوبة بأسلوب غير مباشر تابع بدقة كثيرة أو قليلة («أضاف أن ابنته قد لا تُعتَقُ...» ؛ «لأن صولجانه قد لا ينفع في شيء») ؛ وسنخص هذه الدرجة الوسيطة بتسمية الخطاب **المحوَّل**. وينطبق هذا التقسيم الثلاثي على «الخطاب الداخلي» كما ينطبق على الأقوال المنطوق بها فعلا، فضلا عن أن هذا التمييز لا يكون ملائما دوما عندما يتعلق الأمر بمناجاة للنفس : لاحظ مثلا ذلك المونولوج ـ الداخلي أو الخارجي (؟) ـ لـ**جوليان صوريل** الذي يتلقى من **ماتيلدا** بوحها بحبها له، والذي تؤكده عبارات : «قال **جوليان** لنفسه»، «صاح»، «أضاف»، التي هي عبارات قد لا يجدي التساؤل عن وجوب فهمها حرفيا أو عدم وجوبه[13]. فالعرف الروائي، الذي ربما هو حقائقي في هذه الحالة، هو أن الأفكار والأحاسيس ما هي إلا خطاب، اللهم إلاَّ إذا عمل السارد على اختزالها في أحداث وعلى قصها بصفتها كذلك.

ومن ثم سنميِّز بين هذه الحالات الثلاث من خطاب الشخصية (المصرَّح به أو «الداخلي»)، رابطين إياها بالموضوع الذي نحن بصدده، والذي هو الـ«ـمسافة» السردية.

1. إن الخطاب **المسرَّد** أو **المروي**، هو طبعا أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا عموما كما تبينا منذ حين. فلنفترض أن بطل رواية «بحثا...»، بدلا من أن يعيد إنتاج حواره مع أمه، يكتب في نهاية كتاب «سدوم...» : «أخبرت أمي

بعزمي على الزواج من **ألبيرتين**» فقط. ولو لم يعد الأمر متعلقا بأقواله بل بـ«أفكار»ه، لأمكن المنطوق أن يكون أوجز وأقرب إلى الحدث الخالص : «عزمت على الزواج من **ألبيرتين**». وبالمقابل، فإن حكاية المناقشة الداخلية التي تؤدي إلى ذلك القرار، والتي ينجزها السارد باسمه الخاص، يمكن أن تفصَّل تفصيلا تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح **التحليل**، والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار، أو خطابا داخليا مسرَّدا.

2. الخطاب **المحوَّل**، بالأسلوب غير المباشر : «قلت لأمي إنه لم يكن لي بد من الزواج من **ألبيرتين**» (خطاب مصرَّح به) ؛ «أعتقد أنه لم يكن لي بد من الزواج من **ألبيرتين**» (خطاب داخلي). ومع أن هذا الشكل أكثر محاكاتية بعض الكثرة من الخطاب المروي، وقادر مبدئيا على الشمول، فإنه لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانة ــ وخصوصا أي إحساس ــ بالأمانة الحرفية للأقوال المصرَّح بها «في الواقع» : فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد. وأكاد أسلم سلفا بأن السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي **يعبِّر عنها** بأسلوبه الخاص، كما تترجم **فرانسواز** مجاملات **السيدة ده ڤيلپاريزيس**[14].

ولا يصح ذلك تماما عن المتغيِّر المعروف باسم «الأسلوب غير المباشر الحر»، الذي يرخِّص فيه اقتصاد التبعية توسيعا أكبر للخطاب، وبالتالي بدايةً للتحرر، بالرغم من التحويلات الزمنية. لكن الفرق الأساسي هو غياب فعل تصريحي، غيابا يمكن أن يستتبع خلطا مزدوجا (ما لم يكن السياق موجِّها). فهو أولا خلط بين خطاب مصرَّح به وخطاب داخلي : ففي منطوق مثل : «قصدت أمي : لم يكن لي بد من الزواج من **ألبيرتين**»، يمكن الجملة الصغرى الثانية أن تترجم أفكار **مارسيل** الذي قصد أمَّهُ والأقوال التي خاطبها بها على حد سواء. وهو بعد ذلك وبالخصوص، خلط بين خطاب الشخصية (المصرَّح به أو الداخلي) وخطاب السارد. إن **ماركَريت ليبس**[15] تستشهد ببعض الأمثلة المدهشة على هذا، ونعرف الفائدة العجيبة التي أفادها **فلوبير** من هذا اللبس، الذي يتيح له أن يقوِّل خطابه الخاص ــ دون أن يعرضه للشبهة تماما ولا أن يبرئه تماما ــ هذا الاصطلاح التعبيريّ المنفِّر والجذاب في آن واحد والذي تشكله لغة الغير.

3. إن أكثر الأشكال «محاكاة» هو طبعا ذلك الشكل الذي يرفضه **أفلاطون**، والذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته : «قلت لأمي (أو : أعتقد) : لابد لي من الزواج من **أليبرتين**». هذا الخطاب **المنقول**، الذي هو من النمط المسرحي، متبنّى ــ منذ **هوميروس** ــ بصفته شكلا أساسيا للحوار (وللمونولوج) في النوع السردي «المختلط»[16] الذي هو الملحمة ــ والذي ستكونه الرواية بعدها ؛ وكان دفاع **أفلاطون** عن السردي الخالص ضعيف التأثير، لاسيما أن **أرسطو** لايلبث، على العكس منه، أن يدعم، بالسلطة والنجاح اللذين نعرفهما عنه، غلبة المحاكاتي الخالص. ولا ينبغي لنا أن نتجاهل التأثير الذي كان هذا الامتياز الممنوح عموماً للأسلوب المسرحي قد مارسه خلال قرون على تطور الأنواع السردية. إنه لا يعبَّر عنه فقط بتقنين المأساة بصفتها أسمى نوع في التقاليد الكلاسية كلها، بل يعبر عنه أيضا، تعبيرا أدق وبعيدا جدا عن الكلاسية، بذلك النوع من الوصاية الذي مارسه النموذج المسرحي على السردي، والذي يعبر عنه جيدا باستعمال كلمة «مشهد» للدلالة على الشكل الأساسي من السرد الروائي. فحتى نهاية القرن التاسع عشر، كان المشهد الروائي يتصور، بكيفية مثيرة للشفقة إلى حدما، وكأنه نسخة باهتة من المشهد المسرحي : محاكاة من الدرجة الثانية، تقليد للتقليد.

والغريب أن تكون إحدى أكبر طرق تحرر الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى منتهاها، وهي تطمس آخر آثار المقام السردي وتعطي الكلمة فورا للشخصية. لنتصور حكاية تبدأ بهذه الجملة (ولكن دون مزدوجتين) : «لا بدلي من أن أتزوج **أليبرتين**...». وتستمر هكذا إلى آخر صفحة، وفقا لترتيب الأفكار والإدراكات والأعمال التي ينجزها البطل أو يخضع لها. فـ«[ـقد] يبدو القارئُ حاضرا منذ السطور الأولى في تفكير الشخصية الرئيسية، والتسلسل المتصل لذلك التفكير هو الذي لو حل تماما محل شكل الحكاية المألوف، [لـ] أخبرنا بما تفعله الشخصية وما يحدث لها». ولعلنا تعرفنا في هذا الوصف ذلك الذي كان **جويس** يصف به رواية «**شجرات الغار مقطوعة**»* لـ**إدوار ديجاردان**[17] ــ أي أدق تعريف لما أطلق عليه لسوء الحظ اسم «المونولوج الداخلي»، والذي قد يجدُرُ تسميته **خطابا مباشرا** : مادام الأساسي ــ الذي لم يفت **جويس** ــ ليس أن يكون

* *Les Lauriers sont coupés.*

الخطاب داخليا، بل أن يكون متحررا على الفور («منذ السطور الأولى») من كل رعاية سردية وأن يتصدر الـ«ـمشهد» منذ البداية(18).

إننا نعرف ما كان عليه مصير ذلك الكتيب الغريب وما لا يزال عليه بدءا من **جويس** إلى **بيكيت** إلى **ناتالي ساروت** إلى **روجيه لابورت**، وأي ثورة في تاريخ الرواية أحدثها ذلك الشكلُ الجديد في القرن العشرين(19). وليس في نيَّتنا الإلحاح على ذلك هنا، وإنما نريد ملاحظة الصلة المهملة عموما بين الخطاب المباشر والـ«ـخطاب المنقول»، اللذين لا يتميزان شكليا عن بعضهما إلا بحضور مدخل تصريحي أو غيابه. فالمونولوج ــ كما يثبت مثال مونولوج **مولي بلوم** في رواية «**عوليس**» أو الأقسام الثلاثة من رواية «**الصخب والعنف**» (مونولوجات **بنيي** و**كوينتين** و**جيزن** المتتابعة) ــ لا يحتاج إلى أن يستغرق العمل الأدبي كله لكي يُتَلقّى مونولوجاً «مباشرا» ؛ بل يكفي ــ مهما كان طوله ــ أن يُقدِّم نفسه بنفسه، دون واسطة مقام سردي يُختزَل في الصمت، وأن يعمد إلى أداء وظيفته. ونتبين هنا الاختلاف الرئيسي بين مونولوج مباشر وأسلوب غير مباشر حر، يُخلَط بينهما خطأ أحيانا أو يوفق بينهما بلا مسوِّغ قانوني : ففي الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك **يلتبس** المقامان ؛ وفي الخطاب المباشر، يتلاشى السارد **فتحل** الشخصية محله. وفي حالة مونولوج معزول، لا يستغرق الحكاية كلّها، كما عند **جويس** أو **فوكنر**، فإن المقام السردي يُبقي عليه السياقَ (ولكن بعيدا) : كل الفصول السابقة للفصل الأخير من رواية «**عوليس**» والقسم الرابع من رواية «**الصخب والعنف**». وعندما يلتبس المونولوج بالحكاية كلها، كما في رواية «**شجرات الغار...**» أو رواية «**مارترو**»* أو رواية «**فوگ**»*، يبطلُ المقامُ الأعلى (أي السردي)، فنجد أنفسنا ثانية أمام حكاية بصيغة الحاضر و«بضمير المتكلم» ــ هانحن نقترب من مسائل **الصوت**. فلنتوقف الآن، ولنعد إلى **بروست**.

فمن المسلَّم به أن الأشكال المختلفة التي ميزنا بينها نظريا منذ حين لا تتباين بمثل ذلك الوضوح في ممارسة النصوص إلا إذا كان هناك تحيُّز متعمَّد (كرفض كل خطاب منقول، عند **أفلاطون** الذي يعيد كتابة **هوميروس**) : هكذا استطعنا قبلا أن نلاحظ في النص الذي يقترحه **أفلاطون** (أو على كل حال في ترجمته **الفرنسية**)

---

* *Martereau.*
* *Fugue.*

انزلاقا شبه خفي من الخطاب المروي إلى الخطاب المنقول، ومن الأسلوب غير المباشر إلى الأسلوب غير المباشر الحر. وهذا التسلسل نفسُه يوجد، مثلا، في هذه الصفحة من قسم «**حُبٌّ لسوان**»، التي يصف فيها السارد باسمه الخاص أولا مشاعر **سوان** المستقبَل في بيت **أوديت** والذي يواجه قلقه المعتاد في وضعه الراهن :

> حينئذ... كانت **كل الأفكار** المرعبة والمزعجة التي كان يكوِّنها لنفسه عن **أوديت تتلاشى وتلتحق** بالجسد الفتان الذي كان أمام **سوان** ؛

ثم ها هي سلسلة كاملة من أفكار الشخصية منقولة بالأسلوب غير المباشر، بعد أن افتتحتها عبارة : «كان لديه الشك المباغت...» :

> **بأن** هذه الساعة التي قُضِيَتْ في بيت **أوديت**، في ضوء الصباح، ربما لم تكن ساعة زائفة... ؛ **وبأنه** لو لم يكن قد كان هناك، لقدَّمت ذلك الكرسي نفسه لـ**فورشڤيل**... ؛ **وبأن** العالَم الذي تسكنه **أوديت** ليس ذلك العالَم الآخر، المخيف وفوق الطبيعي، الذي كان **يقضي** وقته في وضعها فيه والذي ربما لم يكن يوجد إلا في خياله، لكن الكون الواقعي، إلخ ؛

ثم يتكلم **مارسيل**، بأسلوب غير مباشر حر (مع ما يستتبعه من التحويلات النحوية)، باسم الخطاب الداخلي الخاص بـ**سوان**:

> آه ! **لو كان** القدر **قد سمح** بأن **يكون** له مسكن واحد مشترك مع **أوديت** وبأن **يكون** بيتها بيته، ولو **كانت** قائمة طعام **أوديت هي** التي يتلقاها جوابا على سؤاله الخادمَ عن الغذاء، ولو **كان** واجبه بصفته زوجاً صالحاً **قد** اضطره إلى مرافقة **أوديت** عندما **تريد** أن تذهب صباحا لتتنزه في **شارع بوا ده بولوني**، حتى وإن **لم تكن** لديه رغبة في الخروج... ؛ عندئذ ستكون كل ترُّهات حياة **سوان** التي **كانت تبدو له** في غاية الحزن، قد اتخذت على العكس من ذلك ـ لأنها ستكون قد شكلتْ في الوقت نفسه جزءا من حياة **أوديت**، حتى أشيعها ـ ... نوعا من العذوبة الفائضة والكثافة الغامضة !

ثم بعد ذلك النوع من الأوج المحاكاتي، **يعود** النص إلى الأسلوب غير المباشر التابع :

ومع ذلك كان **يشك كثيرا في أن** ما يأسف له هذا الأسف سكينة ووئام ما كان ليخلق جوا ملائما لحبه... **كان يقول لنفسه إنه** عندما سيُشفى منه، فإن ما ستستطيع **أوديت** أن تفعله لن يأخذ باهتمامه.

ليعود في النهاية إلى صيغة الخطاب المسرَّد التي كان قد بدأ بها («**كان يخشى هذا** الشفاء كما يخشى الموت»)، والتي تمكِّنه من الانتقال شيئا فشيئا إلى حكاية الأحداث :

بعد هذه الأماسي الهادئة، كانت شكوك **سوان** قد تهدأت ؛ كان يبارك **أوديت** وفي صباح اليوم التالي كان يأمر بأن يُبعَثَ إليها بأجمل الحلي...[20].

هذه التدرُّجات أو الخُلطاء الدقيقة من الأسلوب المباشر والخطاب المرويّ لا ينبغي أن تنسينا استعمال الحكاية الـپروستـية المتميز للخطاب الداخلي المنقول. فسواء أتعلق الأمر بـ**مارسيل** أم بـ**سوان**، فإن البطل الـپروستـي، ولاسيما في لحظات انفعاله الحاد، يعبِّر من تلقاء نفسه عن أفكاره في مونولوج حقيقي، تنشِّطه بلاغة مفخَّمة تماما. هو ذا **سوان** غاضبا :

«لكنني أيضا مغفَّل كثيرا»، كان يقول لنفسه. «فأنا أصرف مالي في متعة الأغيار. ومع ذلك، فإنها ستُحْسِن صنعا لو لم تُفْرِطْ في شدِّ الحبل، لأنني قد أستطيع جيدا أن أكُفَّ عن إعطاء أي شيء على الإطلاق. وعلى كل حال، فلنتخل مؤقتا عن اللطافات الإضافية ! تصوروا أن البارحة فقط، بينما كانت تقول إنها ترغب في حضور موسم **بيروت**، ارتكبتُ حماقة بأن اقترحت عليها أن تستأجر لنا نحن الاثنين أحد قصور ملك **باڤاريا** الجميلة في النواحي. غير أنها لم تبدُ مسلوبة اللب أكثر من هذا ؛ لم تقل بعدُ نعم ولا لا. لنتمنَّ أنْ ترفض. يا ربّ يا عظيم ! فالاستماع إلى موسيقى **ڤاكنر** خلال خمسة عشر يوماً معها، هي التي تهتم بموسيقاه اهتمام سمكة بتفاحة، قد يكون أمرا مفرحا»[21].

أو **مارسيل** الذي يحاول أن يسكِّن روعه بعد رحيل **ألبيرتين** :

«كلّ هذا لا يعني شيئا»، قلت لنفسي، «بل هو أفضل مما كنت أظن، لأنها لا تفكر في أي شيء من ذلك كلّه، ولذلك لم تكتبه طبعا إلا لتضرب ضربة عنيفة، حتى يتملّكني الخوف. لابد من التفكير في الأهم، وهو أن تعود ألبيرتين هذا المساء. من المحزن التفكير في أن آل بونتان أناس عديمو الاستقامة يسخّرون ابنة أخيهم ليبتزوا المال مني. لكن ما الفائدة من ذلك ؟ إلخ.»(22).

ومن جهة أخرى، يتفق لـسوان على الأقل أن يتحدّث «لنفسه، بصوت مرتفع»، وأكثر من هذا أنه يفعل ذلك في الشارع، عندما يعود إلى بيته ساخطا بعدما أقصي من المأنَسَةِ* في شاتو :

«يا لها من بهجة منفّرة !» كان يقول لنفسه، ماطّاً شفتيه من التقزُّز حتى ليُحِسُّ هو نفسه إحساسا عضليا بتقطيب وجهه حتى رقبته الغارقة في ياقة قميصه... «أسكن على ارتفاع آلاف الأمتار فوق الوهاد التي تهدر فيها هذه الثرثرات القذرة وتعوي، بحيث لا يمكن أن أُلطَّخ بمزحات واحد من آل ڤيردوران» صاح، وهو يرفع رأسه ويعدل جسده إلى الخلف بأنفةٍ...

كان قد غادر من وقت طويل جدا مسالك بوا وكاد يصل إلى بيته، دون أن يخفّ ألمه وحميًّا النفاق التي كانت نبرات صوته الكاذبة وجهوريته المصطنعة تزوّدها من لحظة لأخرى بمزيد من الاندفاع فبات يخطب عاليا في سكون الليل...(23).

نتبين أن رنة الصوت والنبرة المتكلّفة تشكّلان هنا جزءا من التفكير، بل تفضحانه بالرغم من الإنكارات التفخيمية لسوء النية :

لا شك في أن صوت سوان كان أذكى من نفسه، عندما كان هذا الصوت يمتنع عن التفوه بتلك الكلمات المفعمة بالتقزز من وسط ڤيردوران وبالابتهاج بالتخلص منه، إلا بنبرة زائفة، وذلك كما لو اختيرت كلماته لتهدئة غضبه أكثر من التعبير عن فكرته. وبالفعل، فلعل هذا الأخير كان، عند استسلامه لتلك السّباب، مشغولا بموضوع آخر مختلف تماما دون أن يتبين ذلك...

* م.ع. – المأنسة (بالفرنسية : Partie، وبالإنكليزية : Party) : حفلة أُنس وسَمَر.

هذا الموضوع ـ الذي هو معارض تماما للخطابات المستخفّة التي يخاطب بها **سوان** نفسه، أكثر مما هو مختلف عنها ـ هو طبعا أن ينال بأي ثمن عفو **آل ڤيردوران** وأن يُستدعى إلى حفلة العشاء في **شاتو**. ذلك في الغالب هو ازدواج الخطاب الداخلي، ولا شيء يستطيع إبرازه أحسن من هذه المونولوجات المخادعة التي يجهر بها، كمشاحنة أو «مخادعة» يخدع بها المرء نفسه. فـ«ـالتفكير» خطاب فعلا، لكن هذا الخطاب، «غير المباشر»، والكاذب ككل الخطابات الأخرى، هو في الوقت نفسه مشوّه عموما للـ«ـحقيقة المحسوس بها»، والتي لا يمكن أيّ مونولوج داخليٍّ أن يصوبها، والتي على الروائي أن يصمّم على إبرازها من خلال إخفاءات سوء النية، التي هي الـ«ـوعي» نفسه. ذلك ما يتضح جيدا في هذه الصفحة من كتاب **«الزمن المستعاد»** التي تلي العبارة الشهيرة : «واجب كاتب ومهمّته هما واجب مترجم ومهمّته» :

> إلا أنه إذا كان تقويم **الخطاب الداخلي المنحرف** والذي يزداد ابتعادا من الانطباع الأوّل والمركزي إلى أن يلتبس بالخط المستقيم الذي قد ينطلق منه الانطباع، إذا كان هذا التقويم في بعض الحالات ـ التي يتعلق فيها الأمر، مثلا، بلغة حب الذات التي هي لغة غير دقيقة ـ أمرا عسيرا يستاء منه تكاسلنا، فهناك حالات أخرى ـ كالحالة التي يتعلق الأمر فيها بالحب مثلا ـ يصير فيها هذا التقويم نفسه مؤلما. فكل استخفافاتنا المتصنعة، كل نقمتنا على هذه الأكاذيب الطبيعية جدا والمشابهة جدا للأكاذيب التي نختلقها نحن أنفسنا، وباختصار كل ما لم نكف، كلما كنا تعيسين أو مخونين، لا عن قوله للمحبوب فحسب، بل حتى، ونحن ننتظر أن نراه، عن قوله لأنفسنا دون توقف، **أحيانا بصوت مرتفع في سكون غرفتنا**، الذي يشوشه قولنا مثلا : «كلاّ، حقّاً، مثل هذه التصرُّفات لا تطاق» وقولنا : «أردت أن أستقبلك لآخر مرة ولا أنكر أن ذلك يحزنني»، وردُّ هذا كلّه إلى الحقيقة المحسوس بها والتي ابتعد عنها ذلك كثيرا، معناه إلغاء كل ما نحن أكثر تمسكا به وما صنع **حديثنا** المتحمِّس مع **أنفسنا** في اختلائنا بأنفسنا، في مشاريع محمومة بالرسائل والإجراءات(24).

ومع ذلك، نعرف أن **پروست**، الذي ربما قد يُنْتَظَرُ منه ـ وهو الواقع زمنيا فعلا بين **ديجاردان وجويس** ـ أن يخطو خطوة ما في اتجاه «مونولوج داخلي» على غرار رواية **«شجرات الغار...»** أو رواية **«عوليس»**(25)، يكاد لا يقدم مع ذلك أي

شيء في عمله الأدبي مما يمكن تقريبه من ذلك. ولعلنا نخطيء تماما لو نعتنا بذلك الصفحةَ المكتوبة بصيغة الحاضر («أشرب جرعة ثانية لا أجد فيها شيئا زائدا عما في الأولى، إلخ») والتي تندرج في حادثة حلوى المادلين(26) ويذكّر وضعُها أكثر ما يذكّر بالحاضر السردي للتجربة الفلسفية، كما نجده مثلا عند **رونيه ديكارت** أو **هنري بركسون** ؛ فمناجاة النفس التي يُفترَض أنها للبطل يتولاّها السارد هنا بقوةٍ لغايات برهانية واضحة ـ ولا شيء أبعد من هذا عن روح المونولوج الداخلي الحديث الذي يحبس الشخصية في ذاتيةِ «معيشٍ» دون تعالٍ ولا اتصال. والحالة الوحيدة من رواية «**بحثا**...» التي يتبدى فيها شكل المونولوج المباشر وروحُه هي الحالة التي يسجلها **ج. ب. هوستون**(27) ـ واصفا إياها، بحقٍّ، بأنها «نُدرَةٌ حقيقية عند **بروست**» ـ في الصفحة 84 من كتاب «**السجينة**». لكن **هوستون** لا يستشهد إلا بالسطور الأولى من هذا المقطع، التي ربما تخضع للأسلوب غير المباشر الحر، بالرغم من كل تنشيطها ؛ والسطور التالية لها هي التي تشكل **الندرة الـجويسـية** الحقيقية في رواية «**بحثا**...»، بما أنها سطور تتخلى عن كل تحويل زمني. فدونكم مجموع هذا المقطع، الذي أشدِّد فيه على بعض الجمل التي يكون فيها المونولوج المباشر محقَّقاً :

لم تكن تلك الحفلات الموسيقية الصباحية في **بالبيك** قديمة. ومع ذلك، كنت، في تلك اللحظة قريبةِ العهد نسبيا، قليل الانشغال بـ**ألبيرتين**. ففي الأيام الأولى من وصولي، لم أعلم بوجودها في **بالبيك**. فممَّن بلغني ذلك إذن ؟ آه ! أجل، كان ذلك من **أيمي**. كان يوما مشمسا كهذا اليوم. **أيمي** الجريء ! كان مسرورا برؤيتي ثانية. **لكنه لا يحب ألبيرتين. لا يستطيع كل الناس أن يحبوها. أجل، إنه هو الذي أخبرني بأنها كانت في بالبيك**. فكيف عرف ذلك إذن ؟ آه ! لقد التقى بها، وألفاها فتاة غير مهذبة(28).

ومن ثم فالتناول الـبروستـي للخطاب الداخلي هو على الإجمال كلاسي جدا، وإن كان ذلك لأسباب غير كلاسية تماما، مع كره متميِّز جدّاً ـ ومفارق في نظر «البعض» ـ لما يسمِّيه **ديجاردان** بالـ«ـخليط» الذهني، أو الـ«ـفكر في حالة تولُّدِهِ»، الذي يترجمه دَفْقٌ دون ـ اللفظي مختزَلٌ في «أدنى حدٍّ تركيبيّ» : فلا شيء أكثر غرابة على النفسية الـبروستية من طوبى مونولوج داخلي أصيل قد يضمن عدم تنظميه الشروعيُّ الشفافيةَ والوفاءَ لأعمق هيجانات «تيار الوعي» ـ أو اللاوعي.

والاستثناءُ الظاهريُّ الوحيدُ هو الجملة النهائية في حلم **مارسيل** في **بالبيك**[29]: «أنت تعلم جيِّداً مع ذلك أنني سأعيش دائما بالقرب منها، أيائل، أيائل، **فرنسيس جيمس**، شوكة» ـ التي تتقابل مع الطابع المُبِين تماما للأقوال المتبادلة حتى ذلك الحين في هذا الحلم[30]. لكن إذا نظرنا إلى هذا التقابل عن كثب، فإنه يتخذ هو نفسه معنى واضحا جدا: فعقب تلك الجملة ذات التشوش الجليّ، يضيف السارد:

لكنني كنت قد عبَرْتُ ثانية النهر ذا التعرجات المدلهمة، وطفوت على السطح الذي ينفتح فيه عالَمُ الأحياء؛ لذلك لو كرَّرت مرَّة أخرى: «**فرنسيس جيمس**، أيائل، أيائل»، لما قدَّمت لي بقية هذه الكلمات بعدُ ذلك المعنى الواضح والمنطق الذي كانت تُعبِّر لي عنه بكيفية طبيعية جدا منذ لحظة، والذي لم أعد أستطيع تذكُّره. ولم أعد أفهم أيضا لماذا كانت الكلمة «**آياس**»، التي قالها لي أبي منذ قليل، تعني مباشرة: «حذار من البرد»، دون أيِّ شكٍّ ممكن.

وهذا يعني أن المقطوعة ما دون اللسانية **أيائل، فرنسيس جيمس، شوكة** لم تُقدِّم البتةَ مثالاً على لغة الأحلام، بل قُدِّمت دليلا على الانقطاع وعدم التفاهم، عند اليقظة، بين تلك اللغة والوعي المتنبِّه. ففي حيز الحلم، يكون كل شيء واضحا وطبيعيا، وهو ما تترجمه خطاباتٌ ذات تماسك لغوي تامٍّ. لكن عند اليقظة ـ أي حينما يخلي هذا الكون المتماسك مَكَانهُ لكون آخر (له منطق مختلف) ـ، يفقد ما كان «واضحا» و«منطقيا» شفافيته. كذلك، عندما يتنبَّه نائمُ صفحاتِ قسم «**سوان**» الأولى من نعاسه، فإن موضوعة حلمه (وهي أن يكون كنيسة، لحنا رباعيا، تنافُس **فرانسوا الأول وشارل الخامس**) «**تبدأ** في الاستغلاق (عليه)، كما يحدث لأفكار وجودٍ سابقٍ بعد التقمص»[31]. ومن ثم فالـ«خليط» ما دون اللساني ليس أبداً عند **پروست** خطابَ عمقٍ قد يكون لامنطقيّاً، ولو كان عُمْقَ الحلمِ، وإنما هو وسيلة التصوير ـ بنوع من **سوء الفهم** العابر والحدوديِّ ـ للتناقض بين منطقين كلاهما واضح.

أما الخطاب «الخارجيُّ» ـ أي وضعُ ما يسمى عادة بالـ«حوار»، حتى وإن استخدم أكثر من شخصيتين ـ، فنعرف أن **پروست** ينفصل فيه انفصالاً تامّاً عن الاستعمال الـ**فلوبيري** للأسلوب غير المباشر الحر. وقد سجلت **ماركَريت ليبس**

مثالين أو ثلاثة عليه[32]، ولكنها أمثلة تظل استثنائية. فذلك التناقل الملبس للخطابات، ذلك الخلط بين الأصوات غريب جدا على أسلوبه، الذي هو هنا أكثر ارتباطا بالنموذج الـبلزاكـي، المتسم بغلبة الخطاب المنقول وما يسميه **پروست** نفسه، بالـ«ـلُّغة الموضَّعة» ـ أي الاستقلال اللغوي الممنوح للشخصيات، أو لبعض منها على كل حال :

> بما أن **بلزاك** قد احتفظ من بعض الجوانب بأسلوب غير منظَّم، فقد يمكن الظَّنُّ بأنه لم يَسْعَ في توضيع لغة شخصياته، أو بأنه عندما جعلها موضوعية، لم يتمالك أن يلفت النظر في كل دقيقة إلى ما كان يتميز به. إلا أن الأمر عكس ذلك تماما. فهذا الرجل نفسه الذي يعرض آراءه في التاريخ والفن، إلخ. عرضا ساذجا، يخفي أعمق المقاصد ويترك حقيقة تصوير لغة شخصياته تتحدث بنفسها، بكيفية هي من الدقة بحيث يمكن ألا يفطن لها أحد، ولا يسعى في الإشارة إليها البتة. فعندما يُنْطِق **السيدة ده روكَان** الجميلة، التي مع أنها **پاريزية** الروح، فهي زوجة والي الإقليم في أعين سكان **تور**، بما أن كل المزحات التي تمزحها على منزل **آل روكَرون** مزحاتـ**ـها هي** وليست مزحات **بلزاك**[33].

وهذا الاستقلال يُعترَض عليه أحيانا : فهو يبدو لـ**أندريه مالرو**، مثلا، «نسبيا تماما»[34]. ولا شك في أنه من المُفْرِط القولُ، مع **كَايتان پيكون** (الذي يردُّ عليه **مالرو** هنا)، إن **بلزاك** «يسعى في إعطاء كل شخصية صوتا شخصيا»، إذا كان **الصوت الشخصي** يعني الأسلوب الفردي الخاص. فـ«ـالكلمات المميزة للشخصية» تكون كذلك عند **بلزاك** (كما عند **جان ـ باتيست پوكلان موليير**) بالمعنى أكثر منها بالأسلوب، والإلقاءات الأكثر تميزا (أي لهجة **نوسينكَن** أو **شموكه الألمانية** أو لهجة الأم **سيبو** البوابية) هي لغات جماعية أكثر منها أساليب شخصية. ومع ذلك، فمجهود تصوير الخصائص المميِّزة للشخصية واضح ولهجة الشخصيات، سواء أكانت لهجة فردية أم لهجة مجتمعية، تبدو «موضَّعة» فعلا، مع تفريق واضح بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات ـ وهكذا ربما يكون الأثر المحاكاتي عنده أكثر حدَّة مما لدى أي روائي آخر سابق له.

أما **پروست**، فسيدفع بالأثر إلى أبعد مدى، وبمجرد واقعة أنه سجَّله وضخَّم حضوره بعض التضخيم عند **بلزاك** تُظهر جيدا ككُلّ الالتواءات النقدية التي تنتمي

إلى هذا النوع، ما كان عليه موقفه الخاص. ولا شك في أن لا أحد قبله ولا حتى بعده، وفي أي لغة على ما أعلم، بالغ هذه المبالغة في «توضيع» أسلوب الشخصيات ـ بل في تفريده هذه المرَّة. لقد ألمعت في مكان آخر إلى هذا الموضوع(35)، الذي قد تقتضي الدراسة المستفيضة له تحليلا أسلوبيا مقارنا لخطابات **شارلوس، ونوربوا، وفرانسواز**، إلخ.، مع إرجاعات محتومة إلى «نفسية» هذه الشخصيات ـ وقد تقتضي أيضا مقارنة بين تقنية هذه المعارضات الخيالية (أو الخيالية جزئيا) وتقنية المعارضات الواقعية في رواية **«قضية لوموان»*** وفي غيرها. وذلك ليس قصدنا هنا. بل حسبنا أن نذكِّر بأهمية الواقعة ؛ ولكن علينا أيضا أن نشير إلى تفاوت انتشارها. وبالفعل، فقد يكون من باب المغالاة والتَّسرُّع القول إن كل شخصيات **بروست** لها لهجة فردية، وكلها بالاستمرار نفسه والحدة نفسها. والحق أنها كلها تقريبا تنم، في لحظة ما على الأقل، عن سمة لغوية متواترة، عبارة خاطئة أو لهجية، أو موسومة مجتمعيا، اكتساب أو اقتباس مميَّز، زلة أو هفوة أو سقطة موحية، إلخ ؛ ويمكن القول إن أيا منها لا تفلت من تلك الحالة الدنيا من العلاقة الإيحائية مع اللغة، اللهم إلا ما كان ربما من البطل نفسه، الذي يتحدث قليلا جدا على كل حال بصفته بطلاً كذلك والذي إنما يقوم دوره هنا على الملاحظة والتعلم والاسترماز. وعلى مستوى ثان توجد الشخصيات الموسومة بسمة لغوية مكرورة، تلازمها ملازمة الشنشنة أو العلامة الشخصية أو المجتمعية أو العلامة الشخصية والمجتمعية معا : تعابير **أوديت الإنكَليزيةُ**، أخطاء **بازان**، **هوميريات بلوخ** الطلابية المزعومة، ألفاظ **سانييت** المهجورة، أخطاء **فرانسواز** أو مدير **بالبيك** اللفظية، توريات **أوريان** أو تعابيرها الريفية، لغة النوادي عند **سان لو**، أسلوب **مدام ده سيڤيني** عند أم البطل وجدته، عيوب التلفظ عند **الأميرة شرباطوف**، **بريوطي**، **فافنهايم**، إلخ. وفي هذا يكون **بروست** أقرب إلى النموذج **البلزاكي**، وهذه الممارسة هي التي قُلِّدت منذئذ في أغلب الأحيان(36). والمستوى الأعلى هو مستوى الأسلوب الشخصي بمعناه الحصري(37)، وهو أسلوبٌ خاصٌّ ومستمرٌّ في آن واحد، كما نجده عند **بريشو** (حذلقات أستاذ دَهْماوِي وتعابيره)، عند **نوربوا** (حقائق بديهية شبه رسمية وتعريضات دبلوماسية)، عند **جوبيان** (صفاء كلاسي)، عند **لوكَراندان** (أسلوب منحط)، ولاسيما عند **شارلوس** (بلاغة غاضبة). إن الخطاب «المؤسلَب» هو أقصى أشكال محاكاة الخطاب، حيث «يقلِّد» المؤلِّف شخصيته لا في فحوى أحاديثها

* *L'affaire Lemoine.*

فحسب، بل في تلك الحرفية المبالَغ فيها التي هي حرفية المعارضة، التي هي **لهجية** فردية دائما أكثر من النص الأصلي، كما يكون الـ«تقليد» **دائما تصويرا ساخرا** بتكديس السمات الخاصة وإبرازها. لذلك **يخلّف لوكَراندان** أو **شارلوس** **دائما** الانطباع بتقليد نفسهما، وفي النهاية برسم صورة ساخرة لنفسهما. ومن ثم **يكون** الأثر المحاكاتي في أوجه، بل في منتهاه : في النقطة التي تُجاوِرُ فيها «الواقعيةُ» القصوى اللاواقعَ المحض. فجَدَّةُ الساردِ المعصومةُ تقول إن **لوكَراندان** يتحدث «كثيرا بعض الكثرة مثل كتاب»(38). وبمعنى أوسع، إن هذا الخطر يتهدَّد كل محاكاةٍ لغويةٍ مفرطةِ الكمال، تنتهي بإلغاء نفسها بنفسها في دورانية الارتباط بصورتها ــ تلك الدورانية التي سبق أن أشار إليها **أفلاطون** : فـ**لوكَراندان** يتحدث كـ**لوكَراندان** (أي كـ**بروست** الذي يقلد **لوكَراندان**)، فيحيل الخطابُ، في النهاية، على النص الذي «يستشهد» به (أي على النص الذي يشكله في الواقع).

وربما فسَّرت هذه الدورانية السبب الذي يجعل طريقة «تصوير الخصائص المميِّزة للشخصية» الفعالة كالاستقلال الأسلوبي، لا تصل عند **بروست** إلى حد تشكيل **شخصيات** جوهرية ومحدَّدة بالمعنى الواقعي للفظة. ونعلم أن الـ«شخصيات» الـ**بروستية** تظل، بل تزداد، على مرِّ الصفحات غير قابلة للتحديد والإمساك بها، «كائناتٍ هَرُوباً».وعدمُ تماسك سلوكها هو السبب الأساسي في هذا طبعاً، وهو سبب يدبِّره المؤلف بعناية فائقة. لكن تماسك لغتها المبالغ فيه لا يعوِّض عن ذلك التلاشي النفسي، بل يبرزه في الغالب ويفاقمه : فـ**لوكَراندان ونوربوا** وحتى **شارلوس** لا يفلتون تماما من القَدَر النموذجي الذي هو قَدَرُ شخصيات ثانوية كمدير **بالبيك** أو **سيليست ألباري** أو خادم المقصورة **بيريكَو جوزيف** وهو : التباسها بلغتها حتى أنها تُختَزَلُ فيها. إن أقوى وجود لفظي هو هنا علامة اختفاء وبدايتُه. ففي منتهى الـ«توضيع» الأسلوبي، تجد الشخصية الـ**بروستيَّة** هذا الشكل من الموت، الرمزي للغاية، وأعني : إلغاء نفسها بنفسها في خطابها الخاص.

المنظور

إن ما نسميه الآن، على سبيل الاستعارة، منظورا سرديا ــ أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار «وجهة نظر» مقيِّدة (أو عدم اختيارها) ــ، هذه المسألة غالبا ما كانت، من بين كل المسائل التي تهم التقنية

السردية، أكثرها خضوعا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر، وأدت إلى نتائج نقدية محققة، كفصول **پيرسي لوبوك** عن **بلزاك** أو **فلوبير** أو **ليون طولسطوي** أو **هنري جيمس**، أو فصل **جورج بلَن** عن «تقييدات الحقل» عند **ستندال**[39]. غير أن معظم الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع (والتي هي تصنيفات أساسا) تعاني في رأيي من خلط مزعج بين ما أدعوه هنا **صيغة** (*mode*) وما أدعوه **صوتا** (*voix*)، أي بين السؤال : **مَن الشخصية التي توجه وجهةُ نظرها المنظورَ السردي ؟** وهذا السؤال المختلف تماما : **مَن السارد ؟** أو بعبارة أوجز : بين السؤال : **من يرى ؟** والسؤال : **من يتكلّم ؟** إننا سنعود فيما بعد إلى هذا التمييز الذي يبدو بديهيا، ولكنه مهمَل كونيا تقريبا :

• ففي عام 1943 كان **كلينث بروكس وروبرت پن وارين** مثلا[40] يعرضان ـ تحت مصطلح **البؤرة السردية** («*focus of narration*»)، المقترح صراحة (وبنجاح كبير) بصفته معادلا لـ«وجهة النظر» ـ تنميطا رباعي الأطراف يلخصه الجدول الآتي (والترجمة لي)* :

	أحداث محلَّلة من الداخل	أحداث ملاحَظة من الخارج
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل	1- البطل يحكي قصته	2- شاهد يحكي قصة البطل
سارد غائب بصفته شخصية عن العمل	4- المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	3- المؤلف يحكي القصة من الخارج

* م.ع. ـ نورد هنا ترجمة حرفية للأصل الأمريكي للجدول:

	تحليل داخلي للأحداث	ملاحظة خارجية للأحداث
سارد شخصيةٌ في القصة	1 ـ الشخصية الرئيسية تحكي قصتها	2 ـ شخصية ثانوية تحكي قصة الشخصية الرئيسية
سارد ليس شخصية في القصة	4 ـ المؤلف المحلّل أو العليم يحكي القصة	3 ـ المؤلف مُلاحِظ يحكي القصة.

إلا أنه يبدو طبعا أن الحدَّ العموديَّ الفاصلَ هو وحده الذي يهم «وجهة النظر» (الداخلية أو الخارجية)، بينما ينصبُّ الحدُّ الأفقيُّ الفاصلُ على الصوت (أي هوية السارد)، دون أي اختلاف حقيقي في وجهة النظر بين 1 و4 (لِنَقُلْ : **أدولف** **وأرمانس**) ولا بين 2 و3 (**جورج واطسن** الذي يروي عن **شيرلوك هلمز**، **وأكاثا كريستي** التي تروي عن **هركول پوارو**).

• ويميِّز **ف.ك. شتانتسل**، عام 1955، بين ثلاثة أنماط من «الحالات السردية» الروائية : *auktoriale Erzählsituation*، التي هي حالة المؤلِّف «العليم» (نمط : رواية «**طوم دجونز**»*) ؛ *Ich Erzählsituation*، التي يكون فيها السارد شخصية من الشخصيات (نمط : رواية «**موبي ديك**»*) ؛ *personal Erzählsituation*، التي هي حكاية تُحكى «بضمير الغائب» وفقا لوجهة نظر إحدى الشخصيات (نمط : رواية «**السفراء**»*)[41]. هنا أيضا، ليس الاختلاف بين الحالة الثانية والحالة الثالثة اختلافا في «وجهة النظر» (في حين تتحدد الأولى وفقا لذلك المقياس)، ما دام **إسماعيل** **وستريذر** يشغلان في الحقيقة الموقع البؤري نفسه من الحكايتين، مع فارق واحد هو أن السارد عمليا في إحداهما هو الشخصية البؤرية نفسها، وهو في الأخرى «مؤلِّف» غائب من القصة.

• أما **نورمان فريدمان**، فقد قدّم في السنة نفسها تصنيفا أكثر تعقيدا يتكون من ثمانية أطراف هي : نمطان من السرد «العليم» بـ«ـتدخلات مؤلفين» أو دونها (**هنري فيلدينك** أو **طوماس هاردي**) ؛ ونمطان من السرد «بضمير المتكلم»، أنا ـ الشاهد (**جوزيف كونراد**) أو أنا ـ البطل (**ديكنز**، رواية «**الآمال العريضة**»*)؛ ونمطان من السرد «العليم، الانتقائي»، أي ذي وجهة نظر ضيقة، «متعددة» (**ڤيرجينا وولف**، رواية «**نزهة إلى المنارة**»*)، أو وحيدة (**جيمس جويس**، رواية «**صورة الفنان في شبابه**»*)؛ وأخيرا، نمطان من السرد الموضوعي تماما، والذي نمطه الثاني افتراضي فضلا عن أنه يصعب تمييزه عن الأول، وهما : الـ«ـنمط المسرحي» (**إرنست همنكواي**، أقصوصة «**تلال كفيلة بيضاء**») والـ«ـكاميرا»، التي هي

* *Tom Jones.*
* *Moby Dick.*
* *The Ambassadors.*
* *Great Expectations.*
* *To the Lighthouse.*
* *Portrait of the Artist.*

تسجيل مطلق، دون انتقاء ولا تنظيم(42). ومن الواضح تماما أن النمطين الثالث والرابع (**كونراد وديكنز**) لا يتميزان عن الأنماط الأخرى إلا بكونهما حكايتين مصوغتين «بضمير المتكلم»، والاختلاف بين النمطين الأولين (تدخلات مؤلّف أو عدمها : **فيلدينك** أو **هاردي**) هو اختلاف في الصوت مرة أخرى، بما أنه يهُمُّ السارد وليس وجهة النظر. ونذكّر بأن **فريدمان** يصف نمطه السادس (رواية «**صورة الفنان في شبابه**») بأنه «قصة ترويها شخصية، ولكن بضمير الغائب»، وهي صيغة تنم عن خلط واضح بين الشخصية البؤرية (وهي ما كان **هنري جيمس** يسميه «عاكسا») والسارد.

• وترِد هذه المماثلة نفسها، المتعمدة طبعا، عند **واين بوث**، الذي يطلق عام 1961 عنوان «المسافة ووجهة النظر» على بحث كرسه في الواقع لقضايا الصوت (التمييز بين **المؤلف الضمني والسارد ـ الذي هو سارد مُسرَح أو غير مُسرَح وثقة أو غير ثقة**)، كما يعلن ذلك صراحة من جهة أخرى وهو يقترح «تصنيفا أغنى لمتغيرات أصوات المؤلّف»*(43). ويضيف **بوث** قائلا : «إن **ستريذر** «يسرد» معظم قصته الخاصة به، حتى وإن دُلّ عليه بضمير الغائب» : فهل وضعه مطابق والحالة هذه لوضع **كايوس يوليوس قيصر** في كتاب «**تعليقات على حرب الغال**»**؟ إننا نتبين المصاعب التي يؤدي إليها الخلط بين الصيغة والصوت.

• وأخيرا، تبنى **برتيل رومبرك** تنميط **شتانتسل**، عام 1962، وأكمله بأن أضاف إليه تنميطا رابعا هو : الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي (وهو النمط السابع عند **فريدمان**)(44)؛ الأمر الذي استتبع هذا التقسيم الرباعي : 1) حكاية ذات مؤلّف عليم ؛ 2) حكاية ذات وجهة نظر ؛ 3) حكاية موضوعية ؛ 4) حكاية بضمير المتكلم ـ حيث يشذّ النمط الرابع بوضوح عن مبدإ تصنيف الأنماط الثلاثة الأولى. وربما أدخل **بورخيص** هنا فئة خامسة، من نمط صيني، هي : الحكايات المكتوبة بريشة دقيقة جدّاً.

حقا، إنه من الشرعي التفكير في تنميط لـ«حالات السردية» يأخذ في اعتباره معطيات الصيغة والصوت معا ؛ لكن ما ليس شرعيا، هو تقديم مثل هذا

---

* م.ع. ـ الترجمة الحرفية للأصل الأمريكي هي: «تصنيفاً أغنى للأشكال التي يمكن أن يتخذها صوت المؤلّف».

** *Commentarii de bello gallico.*

التصنيف تحت مقولة «وجهة النظر» وحدها، أوجرد قائمة يتزاحم فيها التحديدان على أساس خلط بارز للعيان. لذلك من اللائق هنا ألا تُمَحَّصَ إلا التحديدات الصيغيَّةُ تماما، أي تلك التي تهم ما يُسمَّى عادة «وجهة النظر»، والـ«ـرؤية» أو الـ«ـنظرة» حسب **جان پويون** و**تزڤيتان طودوروف**[45]. وبما أن هذا الحصر مسلَّم به، فإن التراضي يقوم دون صعوبة كبيرة على تنميط ثلاثي الأطراف، يوافق أولُها ما يسميه النقدُ **الأنكلوسكسونيُّ** الحكايةَ ذات السارد العليم ويسميه **پويون** «رؤية من خلف» ويرمز إليه **طودوروف** بالصيغة الرياضية : **سارد** > **شخصية** (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل **يقول** أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات) ؛ وفي الثاني، **سارد** = **شخصية** (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) ـ وهذه هي الحكاية ذات «وجهة النظر» حسب **لوبوك** أو ذات «الحقل المقيد» حسب **بْلَنْ**، والتي يسميها **پويون** الـ«ـرؤية مع» ؛ وفي الطرف الثالث، **سارد** < **شخصية** (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) ـ وهذا هو السرد «الموضوعي» أو «السلوكي»، والذي يسميه **پويون** «رؤية من الخارج». وتحاشيا لما لمصطلحات **رؤية** و**حقل** و**وجهة نظر** من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأتبنى هنا مصطلح **تبئير**[46] الأكثر تجريدا بعض الكثرة، والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير **بروكس** و**وارين** : «بؤرة السرد»[47].

التبئيرات

هكذا سنطلق على النمط الأول (وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسية عموما) اسما جديدا هو الحكاية **غير المبأرة**، أو ذات **التبئير الصِّفر**. وسيكون النمط الثاني هو الحكاية ذات **التبئير الداخلي**، سواء أكان (أ) **ثابتا** ـ مثال مقبول : رواية «**السفراء**»، حيث يمر كل شيء من خلال **ستريذر** ؛ بل رواية «**ما كانت ميزي على علم به**»*، التي لا نكاد نبرح فيها أبدا وجهة نظر الفتاة الصغيرة، التي يبدو «تقييد حقلـ»ـها مشهديا خصوصا في قصة الراشدين هذه التي هي قصة تغيب عنها دلالتها ـ، أم (ب) **متغيِّراً** ـ كما في رواية «**مدام بوڤاري**»، حيث الشخصية البؤرية هي أولا **شارل**، ثم **إيمَّا**، ثم **شارل** مرة ثانية[48] ؛ أو، بكيفية أسرع وأخفى، كما عند **ستندال** ـ، أم (ج) **متعدِّداً** ـ كما في الروايات الترسلية، التي يمكن فيها التصدي

* ***What Maisie Knew.***

للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات مترسّلة عدة(49) ؛ ومن المعلوم أن قصيدة **روبرت براونينك** السردية «**الخاتم والكتاب**»* (والتي تروي عن قضية جنائية يَنظُر إليها القاتل، فالضحايا، فالدفاع، فالاتهام، إلخ. على التوالي) قد بدت خلال بضع سنوات مثالا مقبولا على هذا النمط من الحكاية(50)، قبل أن يحل محلها في نظرنا الشريط السينمائي «**رَاشُومُونْ**». وسيكون نمطنا الثالث هو الحكاية ذات **التبئير الخارجي**، التي أشاعتها في فترة ما بين الحربين العالميتين روايات **ضاشيل هامّت**، التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يُسْمَحَ لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه، وكذا بعضُ أقاصيص **همنكواي**، كأقصوصة «**القتلة**»، بل أقصوصة «**تلال كفيلة بيضاء**»، التي تدفع بالتكتم إلى حد الإلغاز. لكنه قد لا ينبغي حصر هذا النمط السردي في هذا الإنجاز الأدبي وحده : فـ**ميشيل ريمون** يلاحظ بحق أن المؤلف، في رواية الحبكة أو المغامرة «التي ينشأ فيها الاهتمام من وجود سر ما»، «لا يقول لنا من الوهلة الأولى كل ما يعلمه»(51) ؛ والواقع أن عددا ضخما من روايات المغامرات، من **ولتر سكوت** إلى **جول ڤيرن** مرورا بـ**ألكسندر ديما**، تتناول صفحاتها الأولى بتبئير خارجي. انظر كيف يُتفحَّص **فيلياس فوك** من الخارج أولا، بنظرة معاصريه الحائرة، وكيف سيُكتَم سرُّه اللابشري حتى الحادثة التي ستكشف كرمه(52). لكن روايات «جدية» كثيرة من القرن التاسع عشر تمارس هذا النمط من **الاستهلال** اللغزي : مثال ذلك، عند **بلزاك**، رواية «**الجلد المحبب**» أو رواية «**الوجه الآخر للتاريخ المعاصر**»*، بل رواية «**ابن العم پون**»*، التي يوصف فيها البطل ويُتابَعُ لمدة طويلة بصفته شخصا مجهولا ذا هوية إشكالية(53). ويمكن بواعثَ أخرى أن تبرر اللجوء إلى هذا الموقف السردي، كداعي اللياقة (أو اللعب الخبيث بعدم اللياقة) فيما يخص مشهد العربة في رواية «**مدام بوڤاري**»، والذي يُروَى كلُّه من وجهة نظر شاهد خارجي بريء(54).

وكما يثبت هذا المثال الأخير فعلا، فإن التحيز للتبئير ليس ثابتا بالضرورة على مدى حكاية بأكملها، والتبئير الداخلي المتغير ـ وهي عبارة مرنة كثيرا سلفا ـ لا ينطبق على رواية «**مدام بوڤاري**» كلها : فليس مشهد العربة هو وحده المبأّر تبئيرا خارجيا، بل سبق أن سنحت لنا الفرصة لكي نقول إن لوحة **يونڤيل** التي

* *The Ring and the Book.*
* *L'Envers de l'histoire contemporaine.*
* *Le Cousin Pons.*

تفتتح القسم الثاني من هذه الرواية ليست أكثر خضوعا للتبئير من معظم الأوصاف البلزاكية[55]. ومن ثم فعبارة التبئير لا تنصبُّ دائما على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سرديّ محدَّد، يمكن أن يكون قصيرا جدا[56]. ثم إن التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائما بالوضوح الذي قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة وحده. فيمكن تبئيرا خارجيا على شخصية أن يتحدَّد أحيانا بأنه تبئير داخلي على شخصية أخرى : فالتبئير الخارجي على **فيلياس فوك** هو أيضا تبئير داخلي على **پاسپارتو** الذي أذهله سيده الجديد، والسبب الوحيد في الاقتصار على الطرف الأول هو كون **فيلياس** بطلا، وهو وضع يختزل **پاسپارتو** في دور شاهد. وهذه الازدواجية (أو المعكوسية) تلمس أيضا عندما لا يُشخَّص الشاهد، بل يظل ملاحظا لا ـ شخصيا عائما، كما في بداية رواية «**الجلد المحبَّب**». كذلك، فإن الفصل بين تبئير متغير وعدم ـ تبئير أمرٌ يصعب تحقيقه أحيانا، بما أن الحكاية غير المبأرة يمكن أن تُحَلَّ في أغلب الأحيان بصفتها حكاية متعددة البؤر كما يهوى المرء، وذلك بمقتضى مبدإ **من استطاع الكثير أمكنه اليسير** (وعلينا ألا ننسى أن التبئير **تقييدٌ** أساسا، على حد تعبير **بْلَنْ**) ؛ ومع ذلك، لا أحد يستطيع أن يخلط في شأن هذه النقطة بين طريقة **فيلدينك** وطريقة **ستندال** أو **فلوبير**[57].

ولا بد من الإشارة أيضا إلى أن ما نسميه تبئيرا داخليا قلما يُطبَّق بكيفية صارمة تماما. وبالفعل، فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يستتبع استتباعا صارماً تماماً ألاّ يصف الساردُ الشخصية البؤريَّة أبدا، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألا تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلا موضوعيا أبدا. ومن ثم لا وجود لتبئير داخلي بالمعنى الحصري في منطوق كهذا الذي يخبرنا فيه **ستندال** بما يفعله **فابريس ضيل ضونكو** ويفكر فيه :

> سقط **فابريس** من على حصانه وأخذ يد الجثة التي هزها بشدة، دون تردد، ولو أنه مستعد لأن يُسْلِمَ الروح من التقزز ؛ ثم ظل مُسَمَّراً كالمنهوك ؛ كان يحس بأنه لا يقوى على ركوب حصانه ثانية. وكان ما يرعبه خصوصا هو تلك العين المفتوحة.

وبالمقابل، فإن التبئير كامل في المنطوق التالي، الذي يكتفي بوصف ما يراه بطله :

كانت الرصاصة، التي دخلت من جهة أنفه، قد خرجت من الصدغ الآخر، وكانت تشوه هذه الجثة تشويها بشعا ؛ فقد ظلت بعين مفتوحة[58].

وقد سجل جان بويون هذه المفارقة بدقة دقيقة عندما كتب أن الشخصية، في الـ«رؤية مع» :

لا تُرى في سريرتها، لأنه قد يكون علينا أن نخرج منها في حين نستغرق فيها، بل تُرى في الصورة التي تكوِّنها لنفسها عن الآخرين، الذين يشِفُّون نوعا ما في هذه الصورة. والخلاصة أننا ندركها كما ندرك أنفسنا في وعينا المباشر للأمور ولمواقفنا مما يحيط بنا ــ ما يحيط بنا وليس في ذواتنا. وبالنتيجة، يمكن القول ختاما إن رؤية الآخرين في صورة ليست نتيجة لرؤية الشخصية المركزية «مع»، وإنما هي تلك الرؤية «مع» نفسُها[59].

ولا يُحقَّقُ التبئير الداخلي تحقيقا تاما إلا في الحكاية ذات «المونولوج الداخلي»، أو في ذلك العمل الأدبي المتطرف الذي هو رواية «الغيرة»*-لـألان روب ــ كرِيِّيه[60]، حيث تُحصرَ الشخصية المركزية تماما في موقعها البؤري وحده، ولا تُستنبط إلاَّ منه. ومن ثم سنستعمل مصطلح «التبئير الداخلي» بمعناه الأقل صرامة بالضرورة ــ ذلك المصطلح الذي أبرز رولان بارط مقياسه الأدنى في تعريفه لما يسميه الصيغة الشخصية للحكاية[61]. ويرى بارط أن هذا المقياس هو إمكان إعادة كتابة القسم السردي قيد الدرس بضمير المتكلم (إن لم يسبق أن كُتِبَ به) دون أن تتسبب هذه العملية في «أي تغيير آخر للخطاب غير تبديل ضمائر الشخص النحوية بالذات» : هكذا يمكن ترجمة جملة من مثل «لمح جيمس بوند رجلا في حوالي الخمسين من عمره، لا يزال يبدو شابا، إلخ.» إلى ضمير المتكلم («لَمَحْتُ، إلخ) ــ ومن ثم تنتمي، في نظرنا، إلى التبئير الداخلي. وبالعكس، فإن جملة مثل «بَدَا رنين قطع الثلج في الكأس وقد أوحى لـبوند إلهاما مفاجئا» لا يمكن ترجمتها إلى ضمير المتكلم دون تنافر دلالي واضح[62]. ونكون هنا بصدد حالة نمطية من التبئير الخارجي، بسبب جهل السارد البيّن لأفكار البطل الحقيقية. لكنه لا ينبغي لسهولة هذا المقياس العملي تماما أن تغرينا بالخلط بين مقام التبئير ومقام السرد، اللذين يظلان متمايزين حتى في

* *La Jalousie.*

حكاية «بضمير المتكلم»، أي حتى عندما يضطلع شخص واحد بهذين المقامين (إلا عندما تكون الحكاية بضمير المتكلم مونولوجا داخليا بصيغة الحاضر). فعندما يكتب مارسيل :

> لمحت رجلا في حوالي الأربعين من عمره، طويل القامة، ضخم الجثة، أسود الشاربين، كان يحدق إلي بعينين وسعهما الانتباه، وهو يضرب سرواله بخيزرانة ضربا عصبيا[63]،

فإن التطابق من حيث «[ضمير] الشخص» بين مراهق بالبيك (البطل) الذي يلمح غريبا والرجل الناضج (السارد) الذي يروي هذه القصة بعد عشرات السنين ويعرف جيدا أن ذلك الغريب كان هو شارلوس (ويعرف كل ما يدل عليه موقفه)، تطابُقٌ لا ينبغي أن يحجب الاختلاف في الوظيفة، والاختلاف ـ الذي يهمنا هنا على الخصوص ـ في الخبر. إن السارد يكاد دائما «يعلم» أكثر من البطل، حتى ولو كان هو البطل ؛ ومن ثم فالتبئير على البطل هو عند السارد تقييد اصطناعي للحقل سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب. وسندرُس ثانية عما قريب هذه المسألة الحاسمة بصدد المنظور السردي عند پروست، لكننا لا نزال في حاجة إلى تعريف مفهومين لا غنى عنهما لتلك الدراسة.

التغيرات

يمكن تحليلُ تغيرات «وجهة النظر» التي تحدث في أثناء حكاية، يمكن تحليلُها بأنها تبديلات في التبئير، كتلك التبديلات التي سبق أن صادفناها في رواية «مدام بوڤاري» ؛ وفي هذه الحالة سنتحدث عن تبئير متغير، عن علم عليم مع تقييدات جزئية للحقل، إلخ. وهذا تحيز سردي يمكن الدفاع عنه تمام الإمكان،ومعيار التماسك الذي يُعلي النقدُ ما بعد الـجيمسي من شأنه معيارٌ واضح الاعتباطية. فـلوبوك ينص على أن يكون الروائي «وفيا لتحيز ما، وأن يحترم المبدأ الذي تبناه»[64]، لكن لماذا لا يكون هذا التحيز هو الحرية المطلقة وعدم التماسك ؟ لقد برهن إدورد موركَان فورستر[65] وبوث جيدا على تفاهة القواعد الـجيمسية المزعومة، ومن يستطيع اليوم أن يحمل مؤاخذات جان پول سارتر لـفرانسوا مورياك على محمل الجد؟[66].

لكن تبديلا للتبئير، ولاسيما إذا عُزِل في سياق متماسك، يمكن أيضا أن يحلّل بأنه خرق مؤقت للشفرة التي تتحكم في هذا السياق، دون أن يؤدي ذلك إلى التشكيك في وجود هذه الشفرة ـ كما يمكن تبديلا مؤقتا للنغمية، أو نشازا مكروراً أيضا، أن يُحدَّدا في توليفة موسيقية كلاسية بأنهما تعديل أو تغيير دون أن يُشكِّكَ في النغمية العامة. ومن ثم سأستعمل المعنى المزدوج لكلمة *mode* [**صيغة/مقام** موسيقي]، التي تحيلنا على النحو والموسيقى معا، فأطلق عموما اسم التغيرات على هذه الخُروق المعزولة، عندما يبقى التماسك الإجمالي مع ذلك قويا بما يكفي لأن يظل مفهوم الصيغة المهيمنة [/المقام الموسيقي المهيمن] ملائما. ويقوم نمطا التغير المعقولان إما على إعطاء خبر أقل من اللازم مبدئيا، وإما على إعطاء خبر أكثر من المسموح به مبدئيا في شفرة التبئير التي تتحكم في المجموع. ويحمل النمط الأول اسما في البلاغة، سبق أن صادفناه في معرض حديثنا عن المفارقات الزمنية التكميلية(67)، وهو : الإسقاط الجانبي أو *paralipse* [**النقصان**]، ولا يزال الثاني لا يحمل اسما ؛ وسنسميه *paralepse* [**الزيادة**]، ما دام الأمر لم يعد يتعلق هنا بترك (lipse —، من *leipo*) خبر قد ينبغي أخذه (وإعطاؤه)، بل يتعلق على العكس من ذلك بأخذ (lepse —، من *lambano*) وإعطاء خبر قد ينبغي تركه.

ونذكّر بأن النمط الكلاسي للنقصان هو، في شفرة التبئير الداخلي، إسقاط عمل أو فكرة مهمة للبطل البؤري، لا يمكن أن يجهلها البطل ولا السارد، ولكن السارد يختار إخفاءها عن القارئ. ونعرف كيف استعمل **ستندال** هذا المحسّن(68)، ويثير **جان پويون** هذه الواقعة بالضبط في معرض حديثه عن «الرؤية مع»، التي يبدو له عيبُها الرئيسي هو أن الشخصية تكون فيها معروفة أكثر مما ينبغي مقدَّما ولا تدَّخر أي مفاجأة ـ الأمر الذي يستتبع هذا الإجراء الذي يراه **پويون** غير موفق، وهو: الإسقاط الإرادي. وفيما يأتي مثال تقريبي : إخفاء **ستندال**، في رواية «**أرمانس**»، عبر كثير من مونولوجات البطل الكاذبة، لفكرة ذلك البطل الرئيسية، التي لا يمكن طبعا أن تفارقه لحظة واحدة، ألا وهي : عجزه الجنسي. ويقول **پويون** إن ذلك التكتم قد يكون طبيعيا لوْ رُئِي **أوكْتاف** من الخارج،

> لكن **ستندال** لا يبقى في الخارج ؛ بل يقوم بتحاليل نفسية، وحينئذ يصبح من العبث أن يخفي ما يجب على **أوكْتاف** نفسه أن يعلمه علم اليقين ؛ فإذا كان حزينا، فهو يعلم سبب ذلك، ولا يمكنه أن يستشعر

هذا الحزن دون أن يفكر فيه ؛ ومن ثم قد يتحتم على **ستندال** أن يُطلعنا عليه ـ وهو ما لم يكن يفعله للأسف ؛ إنه يحصل عندئذ على أثر مفاجأة عندما يكون القارئ قد فهم، لكن ليس الهدف الأساسي من شخصية روائية أن تكون لغزا[69].

نرى أن هذا التحليل يفترض حسما لمسألة لم يُحسَم فيها تماما، ما دامت عُنَّةُ **أوكتاف** ليست معطى من معطيات النص بالضبط، لكن لا أهمية لذلك هنا : فلنأخذ المثال وفرضيته. إن هذا التحليل يتضمن أيضا أحكاما سأحترس من تبنيها. لكنه يمتاز بوصف دقيق للظاهرة ـ التي ليست، بالطبع، حكرا على **ستندال**. فـ**رولان بارط**، في معرض حديثه عما يسميه «اختلاط النسقين»، يشير بحق إلى الـ«ـخداع» الذي يقوم عند **أكَاثاكريستي** على تبئير حكاية كرواية «**لغز ستافورد**»* أو رواية «**مقتل رودجر أكرويد**»* على القاتل وهو يسقط ذكرى القتل وحدها من «أفكار»ه[70] ؛ ونعرف أن الرواية البوليسية الأكثر كلاسية، ولو أنها تُبأّر عموما على الشرطي المحقّق، تخفي عنا في أغلب الأحيان جزءا من اكتشافاته واستقراءاته حتى الانكشاف النهائي[71].

ويمكن التغيُّر المعاكس، وهو فرطُ الخبرِ أو الزيادةُ، أن يقوم على اجتياح لوعي شخصية من الشخصيات في أثناء حكاية تُحكَى عموما بتبئير خارجي : يمكن أن تُعتَبر من هذا النوع، في مستهل رواية «**الجلد المحبَّب**»، منطوقات مثل : «لم **يدرك** الفتى هلاكه...» أو «**تظاهر** بمظهر **انكَليزي**»[72] التي تتقابل مع التحيز الجلي جدا للرؤية الخارجية المتبناة حتى ذلك الحين، والتي تمهد لانتقال تدريجي إلى التبئير الداخلي. ويمكن الزيادةَ أن تقوم أيضا في تبئير داخلي على خبر عرضي عن أفكار شخصية غير الشخصية البؤرية، أو عن مشهد لا تستطيع هذه الأخيرة أن تراه. وسننعت بذلك صفحة من رواية «**ما كانت ميزي على علم به**» مكرسة لأفكار **السيدة فارانج**، التي لا تستطيع **ميزي** أن تعلَمها :

كانت تعلم باقتراب اليوم الذي قد تحس فيه من المتعة في قذف **ميزي** إلى أبيها بأكثر مما تحس به في اختطافها منه[73].

---

* *The Sittaford Mystery.*
* *The Murder of Roger Ackroyd.*

آخر ملاحظة عامة قبل العودة إلى الحكاية البروستية : لا ينبغي الخلط بين الخبر الذي تقدمه حكاية مبأرة والتأويل الذي يُطلَبُ من القاريء أن يؤوله به (أو يؤوله به دون أن يُطلَب منه ذلك). وقد لوحظ غالبا أن ميزي ترى أو تسمع أمورا لا تفهمها، ولكن القاريءَ يسترمزها دون مشقة. ويمكن عيني شارلوس «اللتين وسَّعهما الانتباه» واللتين تنظران إلى مارسيل في بالبيك، يمكنهما أن تكونا للقاريءِ المطلع علامة، تفوت البطل تماما على العكس من ذلك، كمجموع سلوك البارون تجاهه حتى قسم «سدوم I». ويحلل برتيل رومبرك حالة رواية لـجون فيليبس ماركاند، هي «هـ.م. پولهام، المحترَم»*، يحضُر فيها السارد ـ وهو زوج مفعَم بالثقة ـ مشاحناتٍ بين زوجته وصديق له، يحكيها دون أن يسيء الظن، لكن دلالتها لا يمكن أن تفوت أقل القراء براعة(74). هذا الإفراط في الخبر الضمني حول الخبر الصريح يؤسس مجموع لعبة ما يسميه بارط القرائن(75)، والتي تشتغل أيضا في التبئير الخارجي : ففي أقصوصة «تلال كفيلة بيضاء» ينقل همنگواي الحديث بين شخصيتيه وهو يمتنع عن تأويله كل الامتناع : هكذا يبدو الأمر هنا وكأن السارد، كبطل ماركاند، لا يفهم ما يحكيه ؛ وهذا لا يمنع القاريءَ البتة من تأويله طبقا لمقاصد المؤلف، كما يحدث كلما كتب روائي «شعر بعرق بارد ينضح من ظهره» فنترجمه نحن دون تردد : «كان خائفا». إن الحكاية تقول دائما أقل مما تعلم، ولكنها تُطْلِعُ غالبا على أكثر مما تقول.

التعددية الصيغية

لنكرر مرة أخرى أن استعمال «ضمير المتكلم»، وبعبارة أخرى أن التماهي بين شخص السارد والبطل(76)، لا يستتبع البتة تبئيرًا للحكاية على البطل، بل على العكس من ذلك، إن السارد الذي ينتمي إلى نمط «السيرة الذاتية»، سواء أكانت سيرة ذاتية واقعية أم خيالية، مباح له «طبيعةً» ـ بسبب تماهيه مع البطل، بالذات ـ أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية «بضمير الغائب». فعند تريسترام شاندي من عدم التحفظ في الخلط بين عرض «آرائـ»ـه (وبالتالي معارفه) الراهنة وحكاية «حياتـ»ـه الماضية، أقل مما عند فيلدينك في الخلط بين عرض آرائه وحكاية حياة طوم جونز. ومن ثم فـالحكاية اللاشخصية تميل إلى التبئير الداخلي

* *H.M. Pulham, Esquire.*

بمجرد ميلها (إن كان ذلك ميلا) إلى التحفُّظِ ومراعاةِ ما قد يسميه **سارتر** بـ«حرية» شخصياته (أي جهلها). وليس للسارد السيري الذاتي أي مبرر من هذا النوع ليفرض الصمت على نفسه، بما أنه غير ملزم بأي تحفظ من نفسه. والتبئير الوحيد الذي عليه أن يراعيه يتحدد بالقياس إلى خبره الحاضر بصفته ساردا وليس بالقياس إلى خبره الماضي بصفته بطلا[77]. ويمكنـه ـ لو شاء ـ أن يختار هذا الشكل الثاني من التبئير (الذي هو التبئير على البطل)، ولكنه ليس مجبرا عليه البتة ؛ ولو تم هذا الاختيار لأمكن اعتباره نقصانا هو أيضا، ما دام السارد يضطر، لكي يقتصر على الأخبار التي يحتفظ بها البطل لحظة العمل، إلى أن يلغي كل الأخبار التي حصل عليها بعد ذلك، والتي هي أساسيَّة في الأغلب الأعم.

ومن الواضح (وقد سبق أن صادفنا مثالا على ذلك) أن **بروست** قد التزم إلى حد كبير بذلك التقييد المبالغ فيه، وأن الصيغة السرديَّة لرواية «**بحثا...**» هي في الغالب تبئير داخلي على البطل[78]. فـ«وجهة نظر البطل» عموما هي التي تتحكم في الحكاية، بقيوده الحقلية وجهالاته المؤقتة بل وما يعتبره السارد في ذاته تهورات الشباب، بلْ سذاجات، بلْ «أوهَاماً عليه أن يتخلى عنها». وقد ألح **بروست**، في رسالة شهيرة إلى **جاك ريڤيير**، على اهتمامه بإخفاء كُنْه فكرته (التي تتماهى هنا مع فكرة **مارسيل** ـ السارد) حتى لحظة الانكشاف النهائي. فالفكرة الظاهرية في الصفحات الأخيرة من قسم «**سوان**» (والتي نتذكر عنها مع ذلك أنها تروي عن تجربة حديثة العهد تماما مبدئيا) هي، كما يقول بقوة :

> نقيض خلاصتي. إنها مرحلة، ذات مظهر ذاتي وانفعالي، في اتجاه أكثر الخلاصات موضوعية وإيمانا. ولو استُنْتِج منها أن فكرتي شكية ضجرة، لكان ذلك تماما كما لو أن مُشاهِداً رأى ـ في نهاية المشهد الأول من أوبرا «**بارسيفال**» ـ شخصية لم تفهم شيئا من الحفلة فطردها **كَيرْنمانز**، فافترض هذا المُشاهِد أن **ڤاكنر** قصد أن سلامة الطوية لا تُفضي إلى شيء.

وبالمثل، فإن تجربة حلوى المادلين (التي هي أيضا حديثة العهد مع ذلك) منقولة في قسم «**سوان**»، ولكنها غير مفسَّرة، ما دام السَّبب العميق لمتعة التأبه غيرَ مكشوف : «لن أفسِّرها إلا في نهاية المجلد الثالث». أما الآن، فيجب مراعاةُ جهل البطل ومُداراةُ تطورِ فكرته وعمل الموهبة البطيء :

لكن هذا التطور لفكرة من الفِكَر، لا أريد أن أحلله تحليلا تجريديا بل أريد أن أعيد خلقه، أن أحييه. ولذلك فأنا مجبر على تصوير الأخطاء، دون الاعتقاد بأن علي أن أقول إنني أعتبرها أخطاء ؛ وإذا ظن القارئ أنني أعتبرها حقيقة، فتلك غلطتي. وسيؤكد المجلد الثاني سوء الفهم هذا. وأتمنى أن يبدده المجلد الأخير(79).

ونحن نعلم أن المجلد الأخير لم يبدد سوء الفهم هذا كلَّه. فهذا خطرُ التبئير الواضحُ، الذي كان **ستندال** يتظاهر بحماية نفسه منه بواسطة هوامش في أسفل الصفحة : «إنه رأي البطل، الذي جُنَّ والذي سيُصلِح غلطه».

وبالطبع، فالأساسي ـ أي تجربة التذكر اللاإراديّ، والموهبة الأدبية المرتبطة به ـ هو الذي كان **بروست** أكثر دأباً على تهيىء التبئير عليه، بما أنه يحظر على نفسه كل إشارة مبتَسَرَة، كل تشجيع غير متحفِّظ. إن «مِحَنَ» عجز **مارسيل** عن الكتابة، وولعِه المزمن بالفنون، ونفورِه المتزايد من الأدب، لا تني تتراكم حتى الانقلاب المذهل في فناء قصر **كَيرمانت** ـ وهو مذهل، لأن التشويق قد دُبِّر طويلا من طريق تبئير دقيق جدا على هذه النقطة. لكن مبدأ عدم التدخل ينصب أحيانا على مواضيع أخرى كثيرة ـ كاللواط، مثلا، الذي يظل في نظر القارئ والبطل معا، قارة يصادفها كثيرا ولكنه لا يتعرفها أبدا حتى الصفحات الأولى من قسم «**سدوم**»، وذلك بالرغم من مشهد **مونجوفّان** المنذر.

ولاشك في أن أضخم استثمار لهذا التحيز السردي (أي التبئير على البطل) هو الكيفية التي تُتناوَل بها غراميات البطل وأيضا غراميات ذلك البطل من الدرجة الثانية الذي هو **سوان** في قسم «**حب لسوان**». ويستعيد التبئير الداخلي هنا ثانية الوظيفة النفسية التي كان قد أعطاها إياه **الأب بريفُو** في روايته «**مانون ليسكو**»* : فالتبني المنظَّم لـ«ـوجهة نظر» أحد المحرِّكين يسمح لمؤلِّف بأن يهمل مشاعر الآخر إهمالا يكاد يكون مطبقا، وبأن يشكل له بالتالي شخصية ملغزة غامضة، بما قل من الجهد، وهي تلك الشخصية ذاتها التي سيخلق لها **بروست** تسمية «الكائن الهروب». ونحن لا نعرف عن «الحقيقة» الداخلية لـ**أوديت** أو **جيلبيرت** أو **ألبيرتين**، في كل مرحلة من هَواهُنَّ، أكثر مما يعرفه عنها **سوان** أو **مارسيل** ؛ ولا شيء يمكن أن يكون أكثر

* ***Manon Lescaut.***

فعالية في توضيح «ذاتية» الحب الجوهرية حسب **بروست** من ذلك التلاشي الدائم لموضوعه : فالكائن الهرُوب هو الكائن المحبوب بطبعه(80). إننا لن نكرر هنا قائمة الحادثات (أول التقاء بـ**جيلبيرت**، اعترافات **ألبيرتين** الكاذبة، حادث السرنجات، الخ.). التي سبق أن ذكرناها في معرض حديثنا عن الاسترجاعات ذات الوظيفة التصحيحية والتي لن يكتشف البطل ـ ومعه القارئ ـ دلالتها الحقيقية إلا بعد ذلك بوقت طويل.

ويجب أن نضيف إلى أشكال الجهل وسوء الفهم المؤقتة هذه نقاطا من الغموض النهائي، يلتقي فيها منظور البطل ومنظور السارد ؛ هكذا لن نعرف أبدا ما كانت عليه مشاعر **أوديت** «الحقيقية» تجاه **سوان**،أو مشاعر **ألبيرتين** «الحقيقية» تجاه **مارسيل**. وتزوِّدنا صفحة من كتاب «**الفتيات المزدهرات**» بمثال يوضح جيداً هذا الموقف الاستفهامي نوعا ما الذي تقفه الحكاية من تلك الكائنات المستغلقة، عندما يتساءل **مارسيل**، الذي صرفته **ألبيرتين**، عن السبب الذي جعل الفتاة ترفض له قُبْلة بعد سلسلة من التمهيدات الواضحة غاية الوضوح :

...موقفها في دلك المشهد، لم أتمكَّن من تفسيره لنفسي. ففيما يخص فرضية انها مُطلَقَة العفة (وهي فرضية كنت قد فسرتُ بها أولا العنف الذي كانت قد رفضت به **ألبيرتين** أن أقبِّلها وأضاجعها، مع أنها لم تكن ضرورية البتة لتصوُّرِي صلاح صديقتي وشرفَها الأساسي)، فإنني لم أكن أكف عن تصحيحها مرة بعد مرة. كانت هذه الفرضية مناقضة تماما للفرضية التي وضعتها أول يوم رأيت فيه **ألبيرتين** ! ثم كانت كثير من الأفعال المختلفة ـ التي تنم كلها عن لطافة نحوي (وهي لطافة رقيقة، حزينة أحيانا، قلقة، غَيْرَى من تفضيلي لـ**أندريه**) ـ تحيط من كل الجوانب بإيماءة الجفاء التي كانت قد دقت بها الناقوس، هربا مني. فلماذا كانت قد طلبت مني إذن أن آتي لأقضي الأمسية بجانبها ؟ ولماذا كانت تتحدث لغة الود باستمرار ؟ إلاَمَ تستند الرغبةُ في رؤية صديق وفي الخشية من أن يفضل عليكِ صديقتك وفي السعي في إرضائه وفي إخباره روائيا بأن الآخرين لن يعرفوا أنه قضى الأمسية عندك، إذا رفضتِ له سعادة في مثل هذه البساطة وإذا لم يكن ذلك يسرُّك ؟ لم أكن أستطيع أن أظن، على كل حال، أن فضيلة **ألبيرتين** قد بلغت ذلك الحد، وكنت قد أخذت في التساؤل هل كان لعنفها مبرِّر تأنق، كرائحة كريهة مثلاً تظن أنها تنبعث

منها وتخشى أن تغيظني بها، أو مبرر جبن، لو ظنَّت مثلا، في جهلها بوقائع الحب، أن حالة ضعفي العصبي قد تكون شيئا مُعْدِياً يمكن أن يُنقل إليها بالقبلة[81].

إن قرائن التبئير هي التي يجب أن نؤوِّل بها مرةً أخرى تلك الانفتاحات على نفسيَّة الشخصيات الأخرى غير البطل، التي تتعهد الحكاية بممارستها ممارسة تزداد أو تنقص افتراضاً، كما يحدث عندما يخمِّن **مارسيل** فكرة مُكَالِمِهِ أو يحدسها بناء على تعبير وجهه :

رأيت في عيني **كوطار** ــ القلقتين كما لو كان يخشى أن يفوته القطار ــ أنه كان يتساءل إن لم يكن قد استسلم لرقته الطبيعية. كان يحاول أن يتذكَّر إن كان قد فكر في التظاهر بمظهر البرود، كما يبحث المرء عن مرآة ليتأكد فيها من أنه لم ينس أن يربط أُرْبَتَهُ. وفي غمرة شكه وفي سبيل التعويض عن كل ما كان قد فعله، كيفما كان، أجاب بفظاظة[82].

وغالباً ما لاحظ النقاد، منذ **ليو شپتسر**[83]، تواتر تلك التعابير المصيَّغة (**ربما، على الأرجح، كما لو، يبدو، يظهر**) التي تتيح للسارد أن يقول على سبيل الافتراض ما لا يستطيع تأكيده دون أن يخرج من التبئير الداخلي، والتي لم يخطيء **مارسيل مولر** بالتالي في اعتبارها «أعذارا للروائي»[84] تفرض حقيقته تحت غطاء مخادع بعض المخادعة فيما وراء شكوك البطل كُلِّها وربما شكوك السارد أيضا : ذلك لأن الساردَ يشارك البطلَ جهله هنا أيضا ؛ بل إن التباس النص لا يمكِّننا من تقرير كون «ربما» أثرا للأسلوب غير المباشر ــ وبالتالي كون الحيرة التي تدل عليها حيرة للبطل وحده. كما يجب أن نلاحظ أن الطابع **التعدُّدي** غالبا لهذه الافتراضات يخفف كثيرا من وظيفتها المتمثِّلة في الزيادة غير المصرح بها، بينما يضخِّم دورها المتمثِّل في أنَّها مؤشِّرات إلى التبئير. فعندما تعرض علينا الحكاية ثلاثة تعليلات، يُستَهل كل منها بـ«ـربما»، لاختيار أحدها، في تفسير الفظاظة التي أجاب بها **شارلوس السيدة ده كَالاردون**[85]، أو عندما يُربَط صمتُ صبيِّ المصعد في **بالبيك** بثمانية أسباب ممكنة دون تفضيل أحدها[86]، فإننا في الواقع لا نكون أكثر «اطِّلاعا» منَّا عندما يتساءل **مارسيل** أمامنا عن أسباب رفض **ألبيرتين**. ونكاد لا نستطيع أن نوافق هنا **مولر**، الذي يأخذ على **بروست** استبدالَه «سلسلة من الأسرار الصغيرة بسرٍّ كل كائن» وفرضَه

فكرة أن الحافز الحقيقي يوجد بالضرورة بين تلك الحوافز التي يحصيها، وبالتالي أن «سلوك شخصية من الشخصيات خاضع دوما لتفسير عقلاني»[87] ـ نكاد لا نستطيع أن نوافقه على ذلك، لأن تعدُّد الافتراضات المتناقضة يوحي أكثر ما يوحي بتعذّر حل المشكلة، وعلى أي حال بعجز السارد عن حلها.

لقد سبق أن لاحظنا الطابع الذاتي جدا للأوصاف البروستية، المرتبطة دائما بأحد نشاطات البطل الإدراكية المبأر عليها بدقة[88] : فليست «مدتـ»ـها فقط هي التي لا تتجاوز أبدا مدة التأمل الواقعي، بل إن مضمونها أيضا لا يتجاوز أبدا ما يدركه المتأمِّل فعلا. لا نعُدْ إلى هذا الموضوع، المشهور من جهة أخرى[89]؛ ولنقتصر على التذكير بالأهمية الرمزية في رواية «بحثا...» للمشاهد التي يكتشف فيها البطل بصُدفة عجيبة غالبا منظرا لا يدرك إلاَّ جزءا منه، وتراعي الحكاية تقييدَه البصريَّ أو السمعيَّ مراعاة دقيقة : سوان أمام النافذة التي يحسبها نافذة أوديت، لا يستطيع أن يرى شيئا من بين «صفائح المصاريع المائلة»، وإنما فقط أن يسمع «همهمة حديث في سكون الليل»[90] ؛ مارسيل في مونجوفان، يشهد من النافذة المشاحنة بين الفتاتين، ولكنه لا يستطيع أن يتبين نظر الآنسة فانتوي ولا أن يسمع ما تهمس لها به صديقتها في أذنها، والذي سيتوقف من أجله المشهد عندما تأتي «وهيئتها تعبى، خرقاء، مشغولة البال صادقة وحزينة»، لتغلق المصاريع والنافذة[91] ؛ مارسيل مرة أخرى يرقب من أعلى السُّلَّم، ثم من الدكان المجاوِر، «اتصال» شارلوس وجوبيان، الذي لن يدرك الجزء الثاني منه إلا إدراكا سمعيا ليس غير[92] ؛ مارسيل دائما، يكتشف، عبر «كوَّةٍ بيضيَّةٍ جانبية»[93]، جَلْدَ شارلوس في مَلاَط جوبيان. ويلحُّ النقاد عموما، وبحقٍّ، على عدم مشابهة هذه الأوضاع للواقع[94]، وعلى التشويه الخفي الذي تُلحقه بمبدإ وجهة النظر ؛ لكنه قد يكون علينا أولا أن نقر بأن في هذا، كما في كل تحايُل، اعترافا ضمنيا بالشفرة وتأكيدا لها : فهذه التطفلات البهلوانية، مع تقييداتها الحقلية البارزة، تنم خصوصا عن الصعوبة التي يعاني منها البطل في إشباع فضوله وفي النفاذ إلى حياة الغير. ومن ثم فهي في حاجة إلى أن تُنْدَرَج في عداد التبئير الداخلي.

ويذهب التقيد بهذه الشفرة أحيانا ـ كما سبق أن أتيحت لنا فرصة ملاحظته ـ إلى حدِّ أن يصبح ذلك الشكلَ من التقييد الحقلي المفرط الذي هو النقصان ؛ وقد زودَتنا نهايةُ شغفِ مارسيل بـالدوقة ووفاة سوان وحادثة ابنة العمة

الصغيرة في **كومبري** ببعض الأمثلة على ذلك. صحيح أننا لم نعلم بوجود هذه النقصانات إلا من خلال كشف السارد له فيما بعد، وبالتالي من خلال تدخُّل قد يُعزَى، هو، إلى الزيادة، لو اعتبرنا التبئير على البطل أمراً يفرضه الشكل السيريّ الذاتيّ. لكن سبق أن رأينا أن المسألة ليست كذلك، وأن تلك الفكرة الشائعة كثيرا إنما تتأتى من خلط شائع أيضا بين المقامين. والتبئير الوحيد الذي تستتبعه الحكاية «بضمير المتكلم» استتباعا منطقيا هو التبئير على السارد، وسنرى أن هذه الصيغة السردية الثانية توجد في رواية «**بحثا...**» جنبا إلى جنب مع الصيغة السردية الأولى.

ويتمثَّل تجلٍّ واضح لهذا المنظور الجديد في **الإعلانات** التي صادفناها في فصل الترتيب. فعندما يقال عن مشهد **مونجوفّان** إنه سيمارِس فيما بعد تأثيرا حاسما على حياة البطل، فإن هذا الإشعار لا يمكن أن يكون صادرا من البطل، بل من السارد بالضبط ـ وذلك في أغلب الأحيان ككل أشكال الاستباق، التي تتجاوز دائما قُدُرات البطل المعرفية (اللهم إلا ما كان من تدخُّلٍ فوقَ الطبيعيّ، كما في الرؤى النبوئية). وبالمثل، فالاستشراف بالضبط هو مصدر الأخبار التكميلية المستهَلّة بتعابير من نمط : **علمت منذ** (95)، والتي تنتمي إلى تجربة البطل اللاحقة، أي إلى تجربة السارد. وليس مِن الصائب أن ننسب مثل هذه التدخلات إلى الـ«روائي العليم»(96) : فهي لا تمثل إلا نصيب السارد السيري الذاتي في عرض وقائع مازال البطل يجهلها. ولكن السارد لا يظُنُّ أن ذلك يتطلب منه أن يؤجل ذكرها إلى أن يطّلع عليها البطل. فبين خبر البطل وعلم الروائي العليم يوجد خبر السارد، الذي يتصرَّف به هنا كما يريد، ولا يحتفظ به لنفسه إلا عندما يرى سببا محدَّداً لذلك. ويمكن الناقد أن يعترض على ملاءمة متمِّمات الخبر هذه، ولكن ليس على شرعيتها أو مشابهتها للواقع في حكاية ذات شكل سيري ذاتي.

ثم إنه يجب التسليم بأن هذا لا يسري على استباقات الخبر الصريحة والمعلَنة وحدها. فـ**مارسيل مولر** نفسه يلاحظ أن عبارة مثل «كنت أجهل أن...»(97) ـ وهي تحدٍّ حقيقي للتبئير على البطل ـ يمكن أن تعني **علمتُ منذ...**، ولاريب في أن ضميري المتكلم هذين قد يبقياننا على صعيد **المحرِّك**. ويضيف قائلا : «اللبس متواتر، والاختيار بين **الروائي** و**السارد** في إسناد معطى خبري اختيار اعتباطي غالبا»(98). ويبدو لي أن المنهج السليم يفرض هنا، في مرحلة أولى على الأقل، ألا يُسنَد إلى «**الروائي**» (العليم) إلا ما لا يمكن إسناده حقا إلى السارد. وعندها نتبين أن

عددا معينا من الأخبار التي يسندها **مولر** إلى «الروائي المخترق للسور»(99) يمكن إسنادها دُونَما ضرر إلى معرفة **المحرِّك** اللاحقة : من ذلك، مثلا، زيارات **شارلوس** لدرس **بريشو** أو المشاحنة التي تجري في بيت **لابيرما** بينما يحضر **مارسيل** حفلة **كَيرمانت** النهارية، أو حتى الحوار بين الوالدين مساء زيارة **سوان**، وإن لم يستطع البطل حقا أن يسمعه لأول وهلة(100). وبالمثل، فإن كثيرا من التفاصيل عن العلاقات بين **شارلوس وموريل** يمكن أن ينتهي بكيفية أو بأخرى إلى علم السارد(101). وتُفترَض هذه الفرضية نفسُها فِيمَا يَخُصُّ خيانات **بازان** واعتناقه للـ**دريفوسية**، وعلاقته المتأخرة بـ**أوديت**، وفِيمَا يَخُصُّ علاقات **السيد نيسِّيم بيرنار** الغرامية التعيسة، إلخ(102). ــ وهي كلُّها تطفلات وثرثرات، صحيحة أو زائفة غير بعيدة الاحتمال البتَّة في الكون الـ**بروستي**. لنذكر أخيرا بأن قصا من هذا النوع هو الذي تُسنَد إليه معرفة البطل للعلاقات الغرامية بين **سوان وأوديت**، وهي معرفة من الدقة بحيث يظن نفسه ملزما بأن يعذره بكيفية يمكن أن تتبدى خرقاء بالأحرى(103)، وبحيث لا يوفر من جهة أخرى الفرضية الوحيدة القادرة على إظهار التبئير على **سوان** في هذه الحكاية داخل الحكاية، وأعني : أنه مهما كانت المصادر المحتملة لهذه المعرفة، فإن أول هذه المصادر لا يمكن أن يكون غير **سوان** نفسه.

وتبدأ الصعوبة الحقيقية عندما تنقُل لنا الحكاية، في الحال ودون أي لف ظاهر، أفكارَ شخصية أخرى في أثناء مشهد يكون البطل نفسه حاضرا فيه : **السيدة ده كَامْبْرُميرْ** في **الأوبيرا**، البواب في حفلة **كَيرمانت** الساهرة، مؤرخ **حرب الفروند** أو أمين المحفوظات في حفلة **فيلپاريزيس** النهارية، **بازان** أو **بريوطي** في أثناء حفلة العشاء عند **أوريان**(104). كذلك، نَنْفُذُ، دون أي وسيط ظاهر، إلى مشاعر **سوان** تجاه زوجته أو مشاعر **سان ــ لو** تجاهَ **راحيل**(105)، بل إلى الأفكار الأخيرة لـ**بيركَوط** المحتضر(106)، وهي أفكار ــ كما لوحظ غالبا ــ لا يمكن أن تكون قد نُقلت حقا إلى **مارسيل**، ما دام لم يستطع أحد ــ لسبب بديهي ــ أن يطلع عليها. ومن ثم فتلك زيادة لا تنحصر قطعا في خبر السارد، بل هي زيادة علينا فعلا أن نسندها إلى الروائي «العليم» ــ وهي زيادة قد تكفي للبرهنة على أن **بروست** قادر على خرق حدود «نسقـ»ـه السردي الخاص.

لكننا لا نستطيع طبعا أن نحصر نصيب الزيادة في هذا المشهد وحده، بحجة

أنه المشهد الوحيد الذي ينطوي على استحالة فيزيائية. فالمقياس الحاسم ليس الإمكان المادي أو حتى المشابهة النفسية للواقع، بل هو التماسك النصي والنغمية السردية. هكذا يعزو **ميشيل ريمون** للروائي العليم المشهدَ الذي يجر فيه **شارلوسُ كوطارَ** إلى غرفة مجاورة ويحدثه دون شاهد(107). ولا شيء يمنع مبدئيا افتراض أن يكون هذا الحوار، كغيره من الحوارات(108)، قد نقله **كوطار** نفسه إلى **مارسيل**، لكن يبقى أن قراءة هذه الصفحة تفرض فكرة سرد مباشر بغير وسيط، وقس على ذلك كل تلك الحوارات التي ذكرتها في الفقرة السابقة، وبعض حوارات أخرى أيضا، والتي ينسى فيها **پروست** أو يهمل بوضوح خيالَ السارد السيري الذاتي والتبئير الذي يستتبعه ذلك الخيال ـ بل التبئير على البطل الذي هو شكله المبالغ فيه ـ ليتناول حكايته بصيغة ثالثة، هي التبئير الصفر طبعا، أي علم الروائي الكلاسي العليم. ولنلاحظ عَرَضا أن هذا التناول سيكون مستحيلا لو كانت رواية «**بحثا**...» سيرة ذاتية حقيقية ـ وهو ما لا يزال البعض يريد أن يتبينه فيها. الأمر الذي يستتبع هذه المشاهد، التي أظن أنها شائنة في نظر صفائيي «وجهة النظر»، والتي تُتناوَل فيها **أنا** والأغيار على قدم المساواة، كما لو كانت للسارد العلاقة نفسها تماما بـ**كامبرمير** و**بازان** و**بريوطي** وبـ«أنا»ه الماضية الخاصة :

كانت **السيدة ده كامبرمير** تتذكر أنها سمعت أن قيل لـ**سوان**.../أما أنا، فإن تفكير ابنتي العم.../كانت **السيدة ده كامبرمير** تحاول أن تتبين.../ أما أنا فلم أكن أشك...(109).

فمثل هذا النص مبني بوضوح على التناقض بين أفكار **السيدة ده كامبرمير** وأفكار **مارسيل**، كما لو كانت في مكان ما نقطة قد تبدو لي منها فكرتي وفكرة غيري متناظرتين ـ إنه أوج اختلال الشخصية، الذي يشوش قليلا صورةَ الذاتويةِ **الپروستـ**ـية الشهيرةِ. الأمر الذي يستتبع أيضا مشهد **مونجوڤان** ذاك، الذي سبق أن سجلنا فيه التبئير الصارم جدا على **مارسيل** بالنظر إلى الأعمال المرئية والمسموعة، ولكنه بالمقابل مبأر تماما على **الآنسة ڤانتوي** بالنظر إلى الأفكار والمشاعر (110) :

شَعَرَتْ ... فكَّرتْ ... وَجدتْ نفسَها غير متحفظة، تخوَّفتْ رقة قلبها من ذلك ... تظاهَرتْ... حَزَرَتْ ... فَهِمتْ، إلخ.

وذلك كأن الشاهد لم يكن يستطيع أن يرى كل شيء ولا أن يسمع كل شيء، ولكنه كان بالمقابل يحزر كل الأفكار. لكن الحقيقة طبعا هي أن هنا شفرتين متنافستين تشتغلان على صعيدين من الواقع يتعارضان ولا يلتقيان.

ومن المؤكد أن هذا **التبئير المزدوج**[111] يتَّفق هنا مع التناقض الذي ينظم كل هذه الصفحة (كشخصية **الآنسة ڤانتوي** كلها، «العذراء الخجلى» و«الفَظَّة الخشنة»)، التناقض بين الخلاعة الوحشية للأعمال (التي يدركها البطل ــ الشاهد) والرِّقَّة القصوى للعواطف، الذي لا يستطيع أن يكشفه إلا سارد عليم، قادر كـالله نفسه على أن يرى ما وراء السلوكات وأن يعلم ما في الصدور[112]. لكن هذا التواجد الذي يكاد لا يُفَكَّر فيه يمكن أن يقوم شعارا لممارسة **پروست** السردية كلها، التي تلعب دون اهتمام ــ وكأنها لا تنتبه لهذا اللعب ــ بثلاث صيغ تبئير في آن واحد، بما أنها تنتقل على الخاطر من وعي بطله إلى وعي سارده، وتسكن بالتناوب وعي أشد شخصياته اختلافا. وهذا الوضع السردي الثلاثي لا يمكن تشبيهه البتة بعلم الرواية الكلاسية العليم البسيط، لأنه لا يتحدى شروط الوهم الواقعي فحسب، كما كان **سارتر** يأخذ على **مورياك**، بل يخرق أيضا «قانونا للروح» يقضي بأن ليس للمرء أن يكون في الداخل والخارج معاً. واستئنافا للاستعارة الموسيقية المستعملة آنفا، نود أن نقول إن بين نسق نغمي (أو صيغي) تتحدد بالقياس إليه كل الخروق (النقصانات والزيادات) بأنها تغيرات ونسق لا نغمي (لا صيغي ؟) لا تسود فيه بعد أي شفرة ويصير فيه مفهوم الخرق ذاته لاغيا، تمثل رواية «**بحثا**...» حالة وسطى خير تمثيل : إنَّها حالة جمعية، شبيهة بالنسق متعدد الأنغام (متعدد الصيغ) الذي دشَّنه لبعض الوقت، وبالضبط في سنة 1913 هذه نفسها، باليه «**تقديس الربيع**»*. ولا ينبغي فهم هذا التشبيه فهما مفرط الحرفية[113] ؛ وليَخدمنا على الأقل في توضيح سمة الحكاية الـپروستـية هذه النمطية والمقلقة كثيرا والتي نود أن نسميها **تعدديتـها الصيغية**.

فلنذكِّر، في خاتمة هذا الفصل، بأن هذا الوضع الملبِس ــ بل المعقد ــ والفوضوي عمدا، لا يميز نسق التبئير فحسب، بل يميِّز ممارسة رواية «**بحثا**...» الصيغية كلها : فهو تواجد مفارق لأضخم كثافة محاكاتية وحضور للسارد مناقض مبدئيا لكل محاكاة روائية، على مستوى حكاية الأعمال ؛ وهو هيمنة للخطاب المباشر، يفاقمها استقلال الشخصيات الأسلوبي (أوج المحاكاة الحوارية)، ولكنها في

---

* *Sacre de printemps/Rite of Spring.*

النهاية تغرق الشخصيات في لعب لفظي هائل (أوج المجانية الأدبية، نقيض الواقعية) ؛ وهو أخيرا تنافس بين تبئيرات متنافرة نظريا، تنافس يزعزع منطقَ التمثيلِ السرديِّ كلَّه. هذا التدمير للصيغة، رأيناه مرة بعد أخرى، يرتبط بنشاط السارد نفسه، بل بحضوره، بتدخل المصدر السردي ـ تدخل السرد في الحكاية ـ الذي هو تدخُّل مشوِّش. وهذا المقام الأخير ـ مقام **الصوت** ـ هو الذي علينا الآن أن ننظر فيه لذاته، بعد أن صادفناه مرارا وتكرارا من غير قصد.

هوامش

(1) أفلاطون، **الجمهورية**، 392 ج إلى 395. [م.ع ـ نحيل على ترجمة عربية لكتاب **الجمهورية** من إنجاز حناخبار (**جمهورية أفلاطون**، سلسلة من كتب الفلسفة، نشر دار التراث، بيروت، 1969، صص. 85ـ88)، مع أن الشواهد المأخوذة منه هنا من ترجمتنا الخاصة] ؛ راجع : G. Genette, *Figures II*, 50-56.

(2) تبدو لي ترجمة **هَپْلِ دْيجزسْ** الشائعة بـ«حكاية بسيطة» ترجمة غير موفقة إلى حدٍّ ما. ذلك بأن **هَپْلِ ديجزسْ** هي الحكاية **غير المختلطة** (في 397 ب، يقول **أفلاطون** : **أكراطون**) بعناصر محاكاتية ؛ ومن ثم فهي خالصة.

(3) أرسطو، **في الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، 1448 م.

(4) انظر على الخصوص : بيرسي لوبوك، **صنعة الرواية**. ففي نظر **لوبوك** (ص.62) :

> أن فن التخييل لا يبدأ إلا عندما يعتبر الروائي قصته موضوعا يعرَض ويظهر بحيث يحكي نفسه بنفسه.

(5) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.

نلاحظ أن **بوث** ينتمي ـ ويا للمفارقة ! ـ إلى مدرسة «**نقاد شيكاكو**» الأرسطية المحدثة.

(6) **الإلياذة**، I، الأبيات 34ـ36، تر. أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981، ص. 101.

(7) **الجمهورية**، تر. حناخبّاز، ص. 86 .

(8) *Communications* 11, p. 84-89.

[م.ع. ـ تر. عربية : ر. بارط، «أثر الواقع»، ضمن **الأدب والواقع**، تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، نشر تيمل، مراكش، ط. 1، 1992، صص. 37ـ44].

(9) ص. 79.

(10) Norman Friedman, «Point of View in Fiction», *P M L A*, 1955 ; reprinted in Philip Stevick, ed., *The Theory of the Novel*, New York, 1967, p. 113.

هذا العجز المزعوم للحكاية السيرية الذاتية يصفه أ. **أ. مندلو** وصفا أدق بقوله :

> قلما تتمكن الرواية بضمير المتكلم من الإيهام بالحضور والفورية، وهذا بخلاف ما قد يمكن توقعه. فهي لا تيسر تماهي القارئ مع البطل على الإطلاق، بل تميل إلى أن تبدو بعيدة في الزمن. وجوهر مثل هذه الرواية هو أنها استعادية، وأنها تقيم مسافة زمنية معترفا بها بين زمن القصة (وهو زمن الأحداث التي وقعت) والزمن الواقعي للسارد (أي الزمن الذي يحكي فيه عن تلك الأحداث). هناك فرق رئيسي بين حكاية تكتب طردا انطلاقا من الماضي، كما في الرواية بضمير الغائب، وحكاية تكتب عكسا انطلاقا من الحاضر، كما في الرواية بضمير المتكلم. وبالرغم من أن كلتا الحكايتين تكتب في الماضي، فإن الأولى يوهم فيها بأن الحدث قيد الوقوع ؛ في حين يدرك الحدث في الثانية بصفته سبق أن وقع.

(*Time and the Novel*, New York, 1952, p. 106-107).

(11) Plato, *Cratylus*, 432 d, trans. H. N. Fowler (Cambridge, Mass. : Loeb Classical Library, 1926), p. 165.

(12) **الإلياذة**، I، II، 26ـ32، تر. أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981، ص. 100.

(13) Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Livre II, chap. 13, Garnier, p. 301.

كذلك، ماتيلدا، المشغولة بالرسم على ألبومها :

هتفت بفورة...

(II, chap. 19 ; Garnier, p. 355).

ويذهب جوليان إلى حد «التفكير» باللهجة الكَسكونية :

الشرف في خطر، قال لنفسه.

(II, chap. 15 ; Garnier, p. 333).

(14) قالت لي : ستحييهم تحية الصباح بلاشك.

(PI, 697/RHI, 529).

والمفارقة هنا هي أن الترجمة تعتبر نفسها شاهداً حرفياً، يبرزه تقليد للصوت. لكن لو اكتفت فرانسواز بالقول :

أمرتني أن أحييكم تحية الصباح،

لتقيدت بمعيار الخطاب غير المباشر.

(15) Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, Paris, 1926, p. 57 *sq*.

(16) يجمع بين القصة والمحاكاة بالمعنى الـأفلاطونـي.

(17) والذي نقله ڤاليري لاربو في مقدمته لطبعة 10/18 لرواية ديجاردان «شجرات الغار مقطوعة»، ص. 8. وقد جرت هذه المناقشة عام 1920 أو بعده بقليل. ولنذكّر بأن الرواية ترق إلى عام 1887.

(18) يزيد ديجاردان نفسه في الإلحاح على مقياس أسلوبي هو خاصية أن لا شكل بالضرورة، في نظره، للمونولوج الداخلي :

خطاب بلا مستمع ولا قائل، تعبر به شخصية عن فكرتها الأكثر حميمية، تلك الفكرة الأكثر قربا من اللاوعي، السابقة لكل تنظيم منطقي، أي الفكرة في حالة تولدها ــ وذلك بواسطة جمل مباشرة مقلصة إلى أدنى حد تركيبي لها، بحيث تخلف الانطباع بالخليط.

(*Le monologue intérieur*, Paris, 1931, p. 59).

ومن الواضح أن الصلة هنا بين حميمية الفكرة وطابعها غير المنطقي وغير المبين حكم مسبق في ذلك العصر. ومونولوج مولي بلوم يطابق ذلك الوصف بما فيه الكفاية، لكن مونولوجات شخصيات صمويل بيكيت هي، على العكس من ذلك، زائدة المنطق ومتمحكة بالأحرى.

(19) انظر في هذا الشأن :

L.E. Bowling, «Waht is the Stream of Consciousness Technique?», *P M L A*, *65* (1950), p. 333-345 ; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley, 1954) ; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method* (New Haven, 1955).

(20) PI, 298-300/RHI, 229-230.

(والتشديد مني).

(21) PI, 300-301/RHI, 231.

زد على ذلك أن هذا المونولوج ترددي كاذبٌ أيضا.

(22) PIII, 421-422/RHII, 676-678.

(23) PI, 286-289/RHI, 219-222.

(والتشديد مني).

(24) PIII, 890-891/RHII, 1016.

(والتشديد مني).

(25) انظر، في هذا الشأن، ميشيل ريمون (Michel Raimond, *La crise du roman*, Paris, 1966, p. 277-282) الذي يتفحص الرأي الذي أبداه روبير كمب عام 1925 في پروست يستخدم المونولوج الداخلي فيتهي ــ كــديجاردان ــ إلى الرفض :

هذه المنظورات تبدو مفضية به أحيانا إلى حدود المونولوج الداخلي، لكنه لا يتعداها أبدا، ويبتعد عنها في معظم الأحيان.

(26) PI, 45-46/RHI, 34-35.
(27) Houston, *Art. cit.*, p. 37.
(28) PIII, 84/RHII, 436.
(29) PII, 762/RHII, 117-118.

(30) كما في حلم سوان (PI, 378-381/RHI, 290-292).

(31) PI, 3/RHI, 3.

(والتشديد مني).

(32) هو مثال وجبات طعام فرانسواز :

لِحيَّة*، لأن بائعة السمك كانت قد ضمنت لها طراوتها ؛ ودجاجة رومية، لأنها كانت قد رأت واحدة جميلة في سوق روصينفيل ــ لو ــ پين...

(PI, 71/RHI, 54)،

حيث ليس الطابع الاستشهادي جليا جدا إلا في :

فَخِذ خروف مشوي، لأن الهواء الطَّلق يفتح الشهية ولأنه كان لديه الوقت الكافي للنزول بعد سبع ساعات من الآن (Lips, p. 46) ؛

وهذا المثال الآخر، الأكثر جلاءً بسبب صيغة التعجب :

كنا نصعد بسرعة إلى غرفة عمتي ليوني لنطمئنها ونثبت لها، عكس ما كانت تتصوره سلفا، أن أي شيء لم يكن قد حدث لنا، وإنما كنا قد ذهبنا من جهة گيرمانت والسيدة، وعندما كان أحدنا يقوم بتلك النزهة، كانت عمتي تعلم علم اليقين مع ذلك أنه لم يكن يعرف الساعة التي سيعود فيها إلى البيت.

(PI, 133-134/RHI, 102-103 ; Lips, p. 99).

وإليكم مثالا آخر، حيث يزداد مصدر الخطاب (فرنسواز مرة أخرى) بروزا :

كانت متأثرة تماما، لأن مشاحنة رهيبة كانت قد انفجرت بين خادم المقصورة والبواب الواشي. وكان قد وجب على الدوقة، بطيبتها، أن تقيم وئاما ظاهريا فعفت عن خادم المقصورة. وذلك لأنها كانت سيدة طيبة. وكان ذلك المكان سيكون «المكان» المثالي لو لم تكن قد سمعت الـ«ـشائعات».

(PII, 307/RHI, 935).

وتبين أن پروست لا يجرؤ على استعمال معجم الخادمة دون مزدوجتين ــ وهي علامة على خجل كبير من استعمال الأسلوب غير المباشر الحر.

(33) *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 272 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 179].
(34) Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, 1953, p. 40.
(35) *Figures II*, p. 223-224. *Cf.* Tadié, *Proust et le roman*, chap. VI.

---

* م.ع. ــ اللحية : سمك مسطح ذو زعانف بشكل اللحية.

(36) عندما قد لا يقلّدها إلا مالرو، الذي لم ينس أن يسند شنشنة إلى بعض أبطاله (ترخيمات كاتو، عبارة «أيها الطيب»* عند كلاليك، «نونكّ»* عند تُشن، «بالملموس»* عند براداء هوَس التعريفات عند كَرثيا، إلخ.).

(37) الأمر الذي لا يعني أن اللهجة الفردية هنا خالية من كل قيمة نمطية : فسبريشو يتحدث كرجل صربونسي، ونوربوا يتحدث كدبلوماسي.

(38) PI, 67-68/RHI, 51.

(39) Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, 1954, IIe partie. بخصوص مصادر ومراجع «نظرية» في هذا الموضوع، انظر : François Van Rossum - Guyon, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, 4, 1970. ومن زاوية تاريخية، انظر : Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870* (New York, 1959), chap. III; et M. Raimond, *op. cit.*, IVe partie.

(40) Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1943), p. 589.

(41) F.K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Vienne — Stuttgart, 1955 [Trad. amer. *Narrative Situations in the Novel*, Trans. J. P. Pusack (Bloomington, Ind. 1971)].

(42) N. Friedman, «Point of View in Fiction», *art. cit.*

(43) Booth, «Distance and Point of View», *Essays in Criticism*, 11, 1961, p. 60-79. [Trad. fr. in *Poétique* 4].

(44) Bertil Romberg, *Studies in The narrative Technique of the first-Person Novel*, trans. Michael Taylor and Harold H. Borland (Stockholm, 1962).

(45) Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, 1946 ; T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *art. cit.*

(46) الذي سبق أن استعملته في كتابي : *Figures II*, p. 191، وذلك بصدد الحكاية الـمستدالـية.

(47) يمكن أن نوازي بين هذا التقسيم الثلاثي والتصنيف الرباعي الأطراف الذي اقترحه بوريس أوسپنسكي (پوتيكا كومپوزيسيي، موسكو، 1970 [تر. أمريكية : *A Poetics of Composition*, trans Valentina Zavarin and Susan Wittig, Berkeley, 1973]) للـ«ـمستوى النفسي» من نظريته العامة في وجهة النظر (انظر الـ«ـتوضيح» والوثائق التي قدّمها طودوروف ضمن : *Poétique*, 9, février 1972). ويميز أوسپنسكي بين نمطين من الحكاية ذات وجهة النظر، حسب كون وجهة النظر هذه ثابتة (مركزة على شخصية واحدة) أو غير ثابتة ـ وهذا ما أقترح تسميته تبئيرا داخليا ثابتا أومتغيرا، لكنهما في نظري فئتان فرعيتان ليس غير.

(48) انظر في هذا الشأن: لوبوك، صنعة الرواية، الفصل VI؛ وكذا: Jean Rousset, «Madame Bovary ou le livre sur rien», *Forme et signification*, Paris, 1962.

(49) انظر: J. Rousset, «Le roman par lettres», *Forme et signification*, p. 86.

(50) انظر: Raimond, p. 313-314. وقد اهتم پروست بذلك الكتاب. انظر: Tadié, p. 52.

(51) *La crise du roman*, p. 300.

---

* «mon bon».
* «Nong».
* «Concrètement».

(52) إنه إنقاذ عَوْدَة، في الفصل XII. ولا شيء يمنع كاتبا من مد وجهة النظر الخارجية هذه مدا لا نهائيا على شخصية تظل غامضة حتى النهاية: ذلك ما يفعل هنري ملفّل في رواية «تنكرات محتال»[1] أو جوزيف كونراد في رواية «زنجي النرجس»[2].

(53) لقد صار هذا «الجهل» الأولي موقعا للبداية الروائية، حتى عندما يجب أن يوضِّح الغموضُ على الفور. ذلك شأن الفقرة الرابعة من رواية «التربية العاطفية»:

شاب في الثامنة عشرة من عمره طويل الشعر كان يتأبط ألبوماً...

وذلك كما لو أن على المؤلف، لكي يقدمه، أن يتظاهر بأنه لا يعرفه؛ وما ان اكتملت هذه الشعيرة حتى أمكن المؤلِّف أن يتابع القول دون مزيد من التكتمات:

السيد فريديريك مورو، الذي حاز مؤخرا شهادة الباكالوريا...

ويمكن الفترتين أن تكونا متقاربتين جدّاً، لكنه يجب أن تكونا متمايزتين. فهذا القانون ما زال يشتغل في رواية «جيرمينال»، مثلا، حيث يكون البطل «رجلًا» أول الأمر، إلى أن يقدم نفسه بنفسه:

إسمي إتيان لانتيي؛

ومن ثم سيدعوه زولا إتيان. وبالمقابل، لم يعد هذا القانون يشتغل عند جيمس، الذي يغوص منذ البداية في سريرة أبطاله:

كان أول هم لستريذر، وقد وصل إلى القصر...

(رواية «السُّفراء»).

كانت كيت كروي تنتظر دخول أبيها..

(رواية «جناحا اليمامة»[3]).

كان الأمير قد أحب دوما لَنْدَنَه...

(رواية «الكأس الذهبية»)[4].

وقد تتطلب هذه التنويعات دراسة تاريخية شاملة.

(54) IIIe partie, chap. I. Cf. Sartre, *L'idiot de la famille*, Paris, 1971, p. 1277-1282.

(55) ص. 113.

(56) انظر: Raymonde Debray — Genette, «Du monde narratif dans *les Trois Contes*», *Littérature*, 2, mai 1971.

(57) وموقف بلزاك أشد تعقيدا. فغالباً ما حاول النقاد أن يعتبروا الحكاية البلزاكية نمط الحكاية ذات السارد العليم بالضبط، لكن ذلك الاعتبار معناه إهمال حصة التبئير الخارجي، التي ذكرت لتوّي أنها طريقة افتتاح، وأيضا إهمال حصة أوضاع أكثر دقة، كما في الصفحة الأولى من رواية «عائلة مزدوجة»[5]، التي تُبأّر فيها الحكاية على كاميليا وأمها، وتارة أخرى على السيد ده كَرانفيل ـ بما أن كلا من هذه التبئيرات الداخلية تصلح لعزل الشخصية (أو الجماعة) الأخرى في خارجيتها الغامضة: إنه تلاحُقٌ لفضولات لا يمكن إلا أن يثير فضول القارئ.

---

[1] *The Confidence — Man, his Masquerade.*
[2] *The Nigger of the «Narcissus».*
[3] *The Wings of the Dove.*
[4] *The Golden Bowl.*
[5] *Une double famille.*

(58) *Chartreuse de Parme*, chap. 3, Garnier (Martineau), p. 38 [Trad. amér. *Charterhouse of Parma*, chap. 3, trans. C. K. Scott Moncrieff (New York: Live-right, 1925), p. 48].

(59) *Temps et Roman*, p. 79.

(60) أو في السينما: شريط «**سيدة البحيرة**»* لـروبرت مونتگمري، الذي تقوم فيه الكاميرا مقام المحرِّك.

(61) «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية»، تر. حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن: آفاق (مجلة دورية يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، عدد 8ـ9، سنة 1988، ص. 22.

(62) يسجل بروست في رواية «**الزنبقة في الوادي**»* هذه الجملة التي يقول عنها بحق إنها تتدبر أمرها على قدر مستطاعها:

نزلتُ إلى المروج لأرى مرة أخرى الأندرا وجزرها، الوادي وتلاله، التي بدوت بها معجبا وها متحمسا.

(*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 270-271 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 172].

(63) PI, 751/RHI, 568.

(64) لوبوك، **صنعة الرواية**، ص. 72.

(65) E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927).

(66) J. P. Sartre, «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I* [Trad. amér. J.P. Sartre, «François Mauriac and Freedom», in *Literary and Philosophical Essays*, trans. Annette Michelson (New York, 1955), pp. 7-23].

(67) ص. 62.

(68) انظر كتابي: *Figures II*, pp. 183-185.

(69) *Temps et Roman*, p. 90.

(70) بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية»، **مرجع مذكور**، ص. 22.

(71) زيادة أخرى جلية في رواية «**ميشيل سطروكوف**»*: فانطلاقا من الفصل 6 من القسم II، يخفي عنا جول ڤيرن ما يعلمه البطل علم اليقين، وأعني أنه لم يبهره سيف أوگاريف البراق.

(72) Garnier, p. 10.

(73) Henry James, *What Maisie Knew* (New York: Scribner's, 1980), p. 19. [trad. fr. Yourcenar, Laffont, p. 32].

(74) Römberg, p. 119.

(75) بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية»، **مرجع مذكور**، ص. 12ـ13.

(76) أو السارد وشخصيةٍ ـ شاهدٍ من نمط واطسن (كما سنرى في الفصل التالي).

(77) طبعا، ليس هذا التمييز ملائما إلا للحكاية السيرية الذاتية الكلاسية الشكل، التي يكون السرد فيها لاحقا للأحداث بما يكفي لأن يختلف خبْرُ السارد اختلافا ملموسا عن خبر البطل. وعندما يكون السرد مزامنا للقصة (مونولوج داخلي، يوميات، مراسلات)، فإن التبئير الداخلي على السارد يؤول إلى تبئير على البطل. ويثبت ج. روسي هذا الأمر إثباتا فيما يخص الرواية الترسلية (*Forme et signification*, p. 70). وسنعود إلى هذه النقطة في الفصل التالي.

(78) نعلم أنه كان يهيم بتقنية وجهة النظر الـجيمسية، وخصوصا في رواية «**ما كانت ميزي على علم به**» (Walter Berry, N. R. F., *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927).

(79) *Choix de lettres*, éd. Philip Kolb (Paris, 1965), 7 février 1914, pp. 197-199.

---

* *The Lady in the Lake.*

* *Le Lys dans la vallée.*

* *Michel Strogoff.*

(80) بخصوص جهل مارسيل عن ألبيرتين، انظر: Tadié, p. 40-42.

(81) PI, 940-941/RHI, 703-704.

(82) PI, 498/RHI, 381.

قارن بمشاحنةٍ مماثلةٍ مع نوربوا، PI, 478-479/RHI, 367.

(83) Leo Spitzer, «Zum Stil Marcel Prousts», in *Stilstudien* (Munich, 1928) [Trad. fr. *Etudes de style*, Paris, 1970, p. 453-455].

(84) *Voix narratives*, p. 129.

(85) PII, 653/RHII, 41.

(86) لم يجرْ جواباً، إما لذهوله من أقوالي وإما لانشغاله بعمله وإما لاهتمامه بالمراسيم وإما لوقر في سمعه وإما لاحترامه للمكان أو لخوفه من الخطر أو لبطء في فهمه أو لامتثاله لأوامر المدير.

(PI, 665/RHI, 505)

(87) *Voix narratives*, p.128.

(88) صص. 112–117.

(89) بخصوص «منظوريَّة» الوصف السپروستيّ، انظر: M. Raimond, p. 338-343.

(90) PI, 272-275/RHI, 209-211.

(91) PI, 159-163/RHI, 122-125.

(92) PII, 609-610/RHII, 8-9.

(93) PIII, 815/RHII, 959.

(94) وذلك بدءاً من پروست نفسه، المهم هنا بدحض النقد (وإبعاد الشك):

الواقع أن الأمور التي من هذا النوع والتي كنت أتفرّج عليها كانت مطبوعة دوما، في الإخراج، بالطابع الأكثر تهورا والأقل مشابهة للواقع، كما لو لم يكن ينبغي لمثل هذه الانكشافات أن تكون إلا تعويضا عن فعل محفوف بالمخاطر، مع أنه سري جزئيا.

(PII, 608/RHII, 8).

(95) PI, 193/RHI, 148; PII, 475/RHI, 1057; PII, 579/RHI, 1129; PII, 1009/RHII, 290; PIII, 182/RHII, 506; PIII, 326/RHII, 607; PIII, 864/RHII, 995, etc.

ويختلف الأمر في حالة الخبر الذي من نمط «كان قد رُوِيَ لي أن ...» (كما في قسم «حب لسوان»)، والذي هو أحد أنماط معرفة البطل (عن طريق الإشاعة).

(96) ذلك ما تبينه م. مولر بالضبط:

نهمل طبعا الحالات ــ العديدة إلى حدٍّ ما ــ التي يستشرف فيها السارد ما سيكون عليه مستقبل البطل فيما بعد مقتبسا من ماضيه (ماضي السارد). وفي مثل هذه الحالات، لا يتعلق الأمر بعلم للروائي العليم (*Voix narratives*, p. 110).

(97) PII, 554/RHI, 1111; PII, 1006/RHII, 288.

(98) *Voix narratives*, p. 140-141.

(99) *Voix narratives*, p. 110.

(100) PIII, 291-292/RHII, 583; PIII, 995-999/RHII, 1098-1101; PI, 35/RHI, 26-27.

(101) بما في ذلك مشهد مبغى ماينفيل الداعر، الذي كان وصفه مضمونا سلفا (PII, 1082/RHII, 343).

(102) PII, 739/RHII, 101; PIII, 1015-1018/RHII, 1113-1115; PII, 854-855/RHII, 182.

(103) PI, 186/RHI, 143.

(104) PII, 56-57/RHI, 753-754; PII, 636/RHII, 29; PII, 215/RHI, 869; PII, 248/RHI, 893; PII, 524/RHI, 1090; PII, 429-430/RHI, 1025-1026.

(105) PI, 522-525/RHI, 398-401; PII, 122/RHI, 801; PII, 156/RHI, 826; PII, 162-163/RHI, 830-831.

(106) PIII, 187/RHII, 509.

(107) PII, 1071-1072/RHII, 335-336. Raimond, p. 337.

(108) كما هو شأن الحديث بين آل ڤيردوران عن سانييت (PIII, 326/RHII, 607).

(109) PII, 57/RHI, 754.

(110) باستثناء جملة واحدة (PI, 163/RHI, 125) مبأّرة على صديقتها، وما عدا «على الأرجح» واحدة (PI, 161/RHI, 123)، و«ربّما» واحدة (PI, 162/RHI, 125).

(111) يتحدث ب. ج. رودجرز (*(Proust's Narrative Techniques*, p. 108 (Geneva, 1965)) عن «رؤية مزدوجة» بصدد التنافس بين البطل «الذاتي» والسارد «الموضوعيّ».

(112) بخصوص المظاهر التقنية والنفسية لهذا المشهد، انظر تعليق مولر الممتاز (p. 148-153)، والذي يبين على الخصوص المدى الذي تبدو به أم البطل وجدته متضمنتين بكيفية غير مباشرة ولكنها دقيقة في فعل «السادية» البَنَوِيَّة هذا، الذي تبدو أصداؤه الشخصية عند بروست مدوِّيَة، والذي يجب مقارنتهُ طبعا بـ«اعتراف فتاة»* في كتاب «الملذات والأيام» وبـ«مشاعر بَنَوِيَّة لقاتل أبيه»*.

(113) نعرف George Painter, II, p. 422-423 [Trad. fr. *Proust: The Later Years*, York,) (Atlantic-Little, Brown, 1965] الفشل الذي مُني به اللقاء المنظم في ماي 1922 بين بروست وإيگور فيودوروڤيتش ستراڤنسكي (وجويس). وقد يمكن أيضا التقريب بين الممارسة السردية البروستية وتلك الرؤى المتعددة والمتراكبة التي يجمع بينها التصوير التكعيبي في الفترة نفسها دائما. فهل ذلك النوع من الصورة الشخصية هو الذي ترجع إليه هذه السطور من مقدمة كتاب «أحاديث رسّام»*:

بيكاسو الرائع، الذي ركز بدقة كل ملامح جان كوكتو في صورة ذات صرامة نبيلة غاية النبل...

Essais et articles, Pléiade, p. 580 [Trad. angl. «Préface to Jacques Emile Blanche's Propos de Peintre: De David à Degas», in *Proust: A Selection*, p. 253]

---

* «Confession d'une jeune fille».
* «Sentiments filiaux d'un parricide».
* *Propos de peintre.*

٧ ـ الصــوت

المقام السردي

«طالما نمت في ساعة مبكرة» : طبعا، لا يمكن استرماز هذا المنطوق ـ مثلا، كما يسترمز قولنا «يغلي الماء في مئة درجة» أو «مجموع زوايا مثلث يساوي زاويتين قائمتين» ـ دون مراعاة من ينطق به، والمقام الذي ينطق به فيه ؛ فضمير المتكلم (**تُ***) لا تُعَيّن هويته إلا بالرجوع إلى ذلك الشخص، والماضي التامُّ للـ«ـعمل» المروي ليس تاما إلا بالقياس إلى اللحظة التي يرويه فيها. وبعبارة **إميل بنفْنست** الشهيرة : إن **القصة** هنا جزء لا يتجزأ من **الخطاب**، وليس من الصعب كثيرا إثبات أن الأمر كذلك دوْماً من الناحية العملية[1]. فحتى الحكاية التاريخية من نمط «مات **نابليون** في جزيرة **القديسة هيلانة**» تستتبع في صيغتها الماضية أسبقية للقصة على السرد، وأنا لست متأكداً من أن صيغة الحاضر في «يغلي الماء في مئة درجة» (وهي حكاية ترددية) لازمنية بالقدر الذي تبدو عليه. ومع ذلك، فإن أهمية هذه الاستتباعات أو ملاءمتها قابلة للتغير جوهريا، وإن هذه التغيرية يمكن أن تعلّل أو تفرِضَ تمييزات وتعارضاتٍ ذات قيمة إجرائية على الأقل. فعندما أقرأ أقصوصة «**كَامبارا**»* أو رواية «**الرائعة المجهولة**»*، فإني أهتم بقصة، ولا أُعنَى كثيرا بمعرفة من يرويها ولا أين ولا متى يرويها ؛ أما إذا قرأت أقصوصة «**فاسينو كاني**»*، فإنني لا أستطيع في أي لحظة أن أتجاهل حضور السارد في القصة التي يرويها ؛ وإذا قرأت رواية «**مصرف نوسينكَن**»*، فإن المؤلف يتعهد هو نفسه بأن يلفت انتباهي إلى شخص المتحدث **بيكسيو** وإلى جماعة المستمعين الذين يخاطبهم ؛ وإذا قرأت أقصوصة «**النزل الأحمر**»*، فلن أهتم على الأرجح بالسَّيْر المتوقَّع للقصة التي يرويها **هرمان** بقدرما سأهتم بردود فعل مستمع اسمه **تايفير**، وذلك لأن الحكاية تقوم على صعيدين، ولأن الثاني ـ أي الصعيد الذي **يُروَى عليه** ـ هو الذي يوجد فيه أشد

---

* *Je.*
* *Gambara.*
* *Le Chef-d'œuvre inconnu.*
* *Facino Cane.*
* *La Maison Nucingen.*
* *L'Auberge rouge.*

عناصر الدراما إثارة.

وهذا النوع من الآثار هو الذي سنتناوله تحت مقولة **الصوت** : أي، كما يقول **فندريس**، «جِهَةُ حدث الفعل المتفحَّص في علاقاته بالذات» ـ والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضا من ينقله (وهو قد يكون ذلك الشخصَ نفسه أو شخصا آخر)، وعند الاقتضاء كل أولئك الذين يساهمون ـ ولو سلبيا ـ في هذا النشاط السردي، ونحن نعلم أن اللسانيات قد قضت بعض الوقت قبل أن تباشر عرض ما سماه **بنڤنست** : **الذاتية في اللغة**(2)، أي قبل أن تمرَّ من تحليل المنطوقات إلى تحليل العلاقات بين هذه المنطوقات ومقامها المنتِج ـ وهو ما يسمى في الوقت الحاضر **نطقــها**. ويبدو أن الشعريات تعاني صعوبة مماثلة في تناول المقام المنتج للخطاب السردي، المقامِ الذي احتفظنا له بمصطلح مواز، هو مصطلح **السرد**. وهذه الصعوبة تتجلى خصوصا في نوع من التردد ـ غير الواعي على الأرجح ـ في الإقرار باستقلال هذا المقام وفي مراعاته، أو حتى في الإقرار بمجرد خصوصيته وفي مراعاة هذه الخصوصية : فمن جهة ـ وكما سبق أن لاحظنا ـ يحصر الدارسون قضايا النطق السردي في قضايا «وجهة النظر» ؛ ومن جهة أخرى، يطابقون المقام السردي مع مقام الـ«كتابة» والسارد مع المؤلف ومتلقي الحكاية مع قارئ العمل الأدبي(3). ولعله خلط مشروع في حالة حكاية تاريخية أو سيرة ذاتية حقيقية، ولكنه غير مشروع عندما يتعلق الأمر بحكاية تخييلية، يكون فيها السارد نفسه دورا تخييليا، حتى ولو اضطلع به المؤلف مباشرة، ويمكن أن يكون فيها الوضع السردي المفتَرَض مختلفا جدا عن فعل الكتابة (أو الإملاء) الذي يَرْجِعُ إليها : فليس **الأب پريڤو** هو الذي يروي غراميات **مانون ودي كَريو**، وليس حتى **المركيز ده رنكور**، المؤلف المفترض لرواية «**مذكرات رجل وجيه زهِدَ في الدنيا**»*؛ إنه **دي كَريو** نفسه، فـي حكاية شفويـة لا يمكن أن يعني فيها ضمير المتكلم (**ت**) غيره، وتحيل فيها «هنا» و«الآن» إلى ظروف ذلك السرد الزمكانية، وليس البتة إلى ظروف تحريـر المؤلِّف الحقيقي لروايته «**مانون ليسكو**». بل إن إرجاعات رواية «**تريسترام شاندي**» إلى وضع الكتابة تستهدف فعل **تريسترام** (التخييلي) وليس فعل **شتيرن** (الحقيقي) ؛ والأكثر حذقا وجذرية في الوقت نفسه أن سارد رواية «**الأب كَوريو**» ليس «هو» **بلزاك**، حتى وإن عبر هنا أو هناك عن آراء هذا الأخير، لأن هذا السارد ـ المؤلف امرؤ «يعرف» مدرسة **ڤوكير** الداخلية ومديرتها وطلبتها، في حين لا

* *Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde.*

يقوم بلزاك إلا بتخيُّلهم. وبهذا المعنى، طبعاً، فإنَّ الوضع السردي لحكاية تخييلية لا ينحصر أبداً في وضع كتابته.

ومن ثم فإن هذا المقام السردي هو الذي لا يزال علينا أن نتناوله، طبقا للآثار التي خلّفها ـ الآثار التي يُفترَض أنه خلفها ـ في الخطاب السردي الذي يُفترَض أنه أحدثها. لكن من المسلم به أن هذا المقام لا يظل بالضرورة واحدا ثابتا في عمل سردي واحد : فمعظم رواية «مانون ليسكو» يرويها دي كَريو، لكن بعض الصفحات تعود إلى المركيز ده رنكور؛ وبالعكس، فإن معظم ملحمة «الأوديسه» يرويها «هوميروس»، لكن الأناشيد IX ـ XII تعود إلى عوليس ؛ أما الرواية الباروكية وقصص «ألف ليلة وليلة» ورواية «اللوردجيم»*، فقد عودتنا أوضاعا أشد تعقيدا[4]. ولابد للتحليل السردي طبعا من أن يتولى دراسة هذه التعديلات ـ أو هذه الثوابت : ذلك لأنه إذا كان ملحوظا أن مغامرات عوليس يرويها ساردان مختلفان، فمن الصائب والوجيه أن غراميات سوان ومارسيل يرويها سارد واحد.

فالوضع السردي هو ـ ككل وضع آخر ـ مجموع معقد لا يمكن فيه التحليل، أو مجرَّد الوصف، أن يميِّز نسيجا من العلاقات الوثيقة بين الفعل السردي ومحرِّكيه وتحديداته الزمكانية وعلاقته بأوضاع سردية أخرى مُستَتْبَعَةٍ في الحكاية نفسها، إلخ، إلاّ وهو يمزق هذا النسيج. وتجبرنا ضروراتُ العرض على هذا العنف المحتوم لمجرد أن الخطاب النقدي ـ كغيره من الخطابات ـ لا يستطيع أن يقول كل شيء دفعة واحدة. ومن ثم سنتناول ـ هنا أيضا ـ عناصر تعريفية واحداً تلْو الآخر، مع أن اشتغالها الفعلي متواقت، رابطين معظمها بمقولات زمن السرد والمستوى السردي والـ«شخص» (أي العلاقات بين السارد ـ وعند الاقتضاء المسرود له أو لهم[5] ـ والقصة التي يرويها).

زمن السرد

يمكنني ـ عن طريق لا تماثل تفلت منا أسبابه العميقة، ولكنه يندرج في بنى اللسان ذاتها (أو على الأقل في بنى «الألسن الحضارية» الكبرى للثقافة الغربية) ـ، يمكنني جيدا أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدُث فيه، وهل هذا المكان

* *Lord Jim.*

بعيد كثيرا أو قليلا عن المكان الذي أرويها منه ؛ هذا، في حين يستحيل علي تقريبا ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي، ما دام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل(6). ولعل هذا ما يجعل التحديدات الزمنية للمقام السردي أهم بوضوح من تحديداته المكانية. فإذا استثنينا السرود من الدرجة الثانية، التي يشير السياقُ القصصي عموما إلى إطارها (**عوليس** أمام **الفياسيين**، مضيفة رواية «**جاك القدري**»* في نزلها)، فإن المكان السردي لا يُخصَّص إلا نادرا جدا، ولا يكاد يكون ملائما أبدا(7). إننا نعرف تقريبا أين كتب **بروست** رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، لكننا نجهل أين يُفتَرَض أن يكون **مارسيل** قد أنتج حكاية حياته، ونحن قلما نفكر في الاهتمام بذلك. وبالمقابل، يهمنا كثيرا أن نعرف، مثلا، كم مضى من الزمن بين المشهد الأول من رواية «**بحثا**...» («مأساة النوم») واللحظة التي يُتَذَكَّر فيها بهذه الألفاظ :

لقد مضت سنوات كثيرة على تلك الليلة. وجدار السلم الذي رأيت عليه ضوء شمعته لم يعد موجودا منذ وقت طويل، إلخ ؛

ذلك لأن هذه المسافة الزمنية، وما يملؤها، وما ينشّطها، هي هنا عنصر جوهري في دلالة الحكاية.

والتحديد الزمني الرئيسي للمقام السردي هو موقعه النِّسْبي من القصة. ويبدو بديهيا أن السرد لا يسعه إلا أن يكون لاحقا لما يرويه، لكن هذه البداهة كذّبها منذ قرون عديدة وجودُ الحكاية «التكهنية»(8) بمختلف أشكالها (من شكل تنبوئي ورؤيوي ووحيي وتنجيمي ومستطلع بالكف ومتنبٍّئ بالورق ومستخير بالأحلام، إلخ.)، التي يتلاشى أصلها في مجاهل الزمن ـ وكذّبتْها أيضا ممارسةُ الحكاية بصيغة الحاضر، وذلك على الأقل منذ حكاية «**شجرات الغار مقطوعة**»*. ولا بد أيضا من اعتبار أنه يمكن السَّرْد بصيغة الماضي أن يتجزأ نوعا ما ليندرج بين مختلف لحظات القصة كنوع من النقل الفوري قليلا أو كثيرا(9) ـ وهي ممارسة شائعة في المراسلة واليوميات الشخصية، وبالتالي في «الرواية بالرسائل»، أو في الحكاية في شكل يوميات (رواية

* *Jacques le fataliste.*
* *Les lauriers sont coupés.*

«**مرتفعات وذرينك**»*، رواية «**يوميات خوري في الأرياف**»*. ومن ثم لابد من التمييز ـ من وجهة نظر الموقع الزمني وحده ـ بين أربعة أنماط من السرد هي : **اللاحق** (وهو الموقع الكلاسي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس)، **والسابق** (وهو الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر، كحلم **جوكابيل** في قصيدة «**موسى النجي من الماء**»*)، **والمتواقت** (وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل)، **والمُقحَم** (بين لحظات العمل).

والنمط الأخير هو قبليا الأكثر تعقيدا، ما دام سردا متعدد المقامات، وما دام يمكن القصة والسرد أن يتشابكا فيه بحيث يؤثر الأخير في الأولى ـ وهذا ما يَحدث خصوصا في الرواية الترسلية متعددةِ المتراسلين(10)، حيث تكون الرسالة ـ كما هو معلوم ـ وسيطا للحكاية وعنصرا في الحبكة معا(11). ويمكن هذا النمط من السرد أن يكون أيضا الأكثر صعوبة، بل الأكثر تمردا على التحليل، عندما يرتخي شكل اليوميات ليبلغ نوعا من المونولوج بعد فوات الأوان، ذا موقع زمني غير محدد، بل غير متماسك : فَقُرَّاء رواية «**الغريب**»* اليقظون لم يَفُتْهُمْ أن يصادفوا هذه الشكوك التي هي غريبةٌ ـ ربما غير متعمَّدة ـ من غرائب تلك الحكاية(12). وأخيرا، فإن التقارب الكبير جدا بين القصة والسرد يُحْدِثُ هنا، في أغلب الأحيان(13)، أثرا دقيقا جدا من الاحتكاك ـ إن جاز التعبير ـ بين التفاوت الزمني الضئيل لحكاية الأحداث («هذا ما حدث لي اليوم») والتواقت المطلق في عرض الأفكار والمشاعر («هذا ما أظنه عن ذلك في هذا المساء»). وقد ظلت اليوميات والبوح الترسلي تؤلف ما يسمى في اللغة الإذاعية النقل الفوري والنقل المؤجل*، المونولوج شبه الداخلي والنقل بعد فوات الأوان. وهنا يكون السارد في الوقت نفسه البطل أيضا وشخصا آخر سلفا. فأُحداث النهار تكون سلفا في عداد الماضي، ويمكن أن تُعدَّل «وجهة النظر» منذ ذلك الحين ؛ ومشاعر المساء أو اليوم التالي تكون في عداد الحاضر تماما، ويكون التبئير على السارد هنا تبئيرا على البطل في الوقت نفسه. تكتب **سيسيل ڤولانج** إلى **السيدة ده**

* *Wuthering Heights.*
* *Journal d'un curé de campagne.*
* *Moyse sauvé des eaux.*
* *L'étranger.*

° م.ع. ـ يقال أيضا: النقل (البرنامج، الحلقة، إلخ.) المباشر (ة)، من جهة؛ والنقل (البرنامج، الحلقة، إلخ.) المسجَّل(ة)، من جهة أخرى.

ميرتوي لتروي لها كيف أغواها **ڤالمون** في الليلة الأخيرة، ولتبوح لها بندمها. فقد انقضى مشهد الإغواء، ومعه الاضطراب الذي لم تعد تعانيه **سيسيل**، ولم تعد حتى تتصوره ؛ ويبقى العار، ونوع من الذهول الذي هو في الوقت نفسه عدم فهم للذات واكتشافٌ لها :

> أكثر ما أواخذ عليه نفسي، ويجب أن أحدثك عنه مع ذلك، هو أنني أخشى ألا أكون قد دافعت عن نفسي على قدر ما كنت أستطيع. ولا أدري كيف كان يتم ذلك : فمن المؤكد أنني لا أحب **السيد ده ڤالمون**، بل العكس تماما ؛ وكانت هناك لحظات بدوت فيها كأنني أحبه...[14].

إن **سيسيلَ** أمسِ، القريبةَ جدّاً والبعيدةَ سلفا، تراها **سيسيلُ** اليوم وتتحدث عنها. لدينا هنا بطلتان متتابعتان، ثانيتهما (وحدها) ساردة (أيضا)، وتفرض وجهة نظرها ـ الزائحة بما يكفي حقا لإحداث التفاوت ـ، والتي هي وجهة نظر الفوري **بعد فوات الأوان**[15]. ونحن نعلم كيف استثمرت رواية القرن XVIII، من رواية «**پاميلا، أو الفضيلة المكافأ عليها**»* إلى رواية «**أوبرمان**»*، ذلك الوضع السردي المناسب لأدق الطباقات وأكثرها «إزعاجا» ألا وهو : طباقُ أقصرِ مسافةٍ زمنيةٍ.

وعلى العكس من ذلك، فإن النمط الثالث (السرد المتواقت) هو مبدئيا الأكثر بساطة، ما دام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني. ومع ذلك لابد من ملاحظة أن التباس المقامات يمكن أن يشتغل هنا في اتجاهين متعارضين بحسبما يُرَكَّز على القصة أو على الخطاب السردي. هكذا يمكن حكاية بصيغة الحاضر من نمط «سلوكي» وحَدَثِيّ تماما، يمكنها أن تبدو أوج الموضوعية، ما دام أثر النطق الأخير الذي كان يبقى في حكاية من طراز **همنكَواي** (سمة المسافة الزمنية بين القصة والسرد، التي ينطوي عليها حتما استعمال الفعل الماضي) يتلاشى في شفافيةٍ كلّيةٍ للحكاية، تندثر تماما لصالح القصة : هكذا تُلُقِّيَتْ عموما أعمالُ «**الرواية الجديدة**» الفرنسية، وخصوصا روايات **روب ـ كَرِيِّيه** الأولى[16] : فتسمية «الأدب الموضوعي»، و«مدرسة النظرة» تعبران جيدا عن الإحساس بالتعدي المطلَق للسرد، هذا التعدي الذي كان يعززه استعمال الحاضر

---

* *Pamela, or Virtue Rewarded.*
* *Obermann.*

المعمَّمُ. أما إذا وقع العكس، وهو التركيز على السرد ذاته، كما في الحكايات ذات «المونولوج الداخلي»، فإن التزامن يشتغل لصالح الخطاب ؛ وعندئذ يكون العمل هو الذي يبدو محصوراً في حالة ذريعة فقط، ويزول في النهاية : وهو أثر محسوس سلفا عند **ديجاردان**، ولا يكف عن الازدياد عند **بيكيت وكلود سيمون وروجي لابورت**. ومن ثم يبدو كأن استعمال الزمن الحاضر، وهو يقارب ما بين المقامات، قد أدى إلى الإخلال بتوازنها وإلى تمكين مجموع الحكاية ـ حسب أخفّ تغيير لموضع التركيز ـ من الانقلاب إما في اتجاه القصة، وإما في اتجاه السرد، أي الخطاب. ولعل السهولة التي تحوَّلت بها الرواية **الفرنسية** في هذه السنوات الأخيرة من طرف إلى طرف نقيض، لعلها توضح هذه الازدواجية والمعكوسية[17].

وتمتّع النمط الثاني (ذو السرد السابق) حتى الآن باستثمار أدبي أقل من الأنماط الأخرى، ونعلم أن حكايات الاستشراف أيضا، من **هربرت جورج ويلز** حتى **رايموند راي برادبري** ـ والتي تنتمي مع ذلك انتماء كليا إلى النوع التنبوئي ـ تكاد تؤخر دائما تاريخ مقامِها السرديّ، اللاحق ضمنيا لقصتها (الأمر الذي يوضح جيدا استقلال هذا المقام التخييلي عن لحظة الكتابة الفعلية). فالحكاية التكهنية قلما تظهر في المتن الأدبي، إلا على المستوى الثاني : من ذلك، مثلا، في قصيدة «**موسى النجي**...» لـ**سانت ـ آمان**، حكايةُ **هارون** التنبوئية (القسم السادس) أو حلم **جوكابيل** النذير الطويل (القسم الرابع والخامس والسادس)، المتعلِّقان معا بمستقبل **موسى**[18]. والميزة المشتركة بين هذه الحكايات الثانية هي طبعا أنها تكهنية بالقياس إلى مقامها السردي الفوري (**هارون**، حلم **جوكابيل**)، ولكن ليس بالقياس إلى المقام الأخير (المؤلف الضمني لقصيدة «**موسى النجي**...»، الذي يتماهى من جهة أخرى صراحة مع **سانت ـ آمان**) : إنها أمثلة واضحة على التكهن بعد فوات الأوان.

إن السرد اللاحق (النمط الأول) هو ذلك الذي ينظم الغالبية العظمى من الحكايات التي أُنتِجت حتى اليوم. ويكفي استعمال زمن ماض لجعل سرد ما لاحقا، ولو لم يُشَرْ إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة القصة[19]. وهي مسافة تبدو غير محددة عموما في الحكاية الكلاسيكية «بضمير الغائب»، ويبدو السؤال غير ملائم، ما دامت صيغة الماضي تدل على نوع من الماضي الذي لا عمر له[20] : فالقصة يمكن أن تؤرَّخ، كما هو الشأن عند **بلزاك** في أغلب الأحيان، دون أن يكون السرد كذلك[21]. ومع ذلك، يحدث أن يُكشَفَ عن معاصرة نسبية

للعمل* باستعمال زمن الحاضر، إما في البداية، كما في رواية «**طوم دجونز**»[22] أو رواية «**الأب كَوريو**»[23]، وإما في النهاية، كما في رواية «**أوجيني كَراندي**»[24] أو رواية «**مدام بوفاري**»[25]. وتلعب آثار التضافر النهائي هذه (التي هي أكثر إدهاشا من التمطين) على واقعة أن مدة القصة ذاتها تقلص تدريجيا المسافة التي تفصلها عن لحظة السرد. لكن قوة هذه الآثار تنجم عن الانكشاف غير المتوقَّع لتناظُر زمني (وبالتالي قصصي إلى حدما) بين القصة وساردها، تناظر متوار حتى ذلك الحين ـ أو منسي منذ مدة طويلة كما في حالة رواية «**مدام بوفاري**». وعلى العكس من ذلك، يبدو هذا التناظر جليّاً من أول وهلة في الحكاية «بضمير المتكلم»، التي يقدِّم فيها السارد على الفور بصفته شخصية في القصة، والتي يوشك أن يكون فيها التضافر النهائي قاعدة[26]، تبعا لنمط يمكن أن تزودنا آخر فقرة من رواية «**روبنسون كروزوي**» بمنتخب منه :

> والآن، وقد صممت على ألا أرهق نفسي أكثر، فإنني أستعد لرحلة أطول من كل هذه الرحلات، بعد أن عشت اثنتين وسبعين سنة (وهي حياة ذات تنوع لامتناه) وتعلمت كفاية أن أعرف قيمة الاعتزال ونعمة إنهاء المرء أيامه في سلام[27].

فليس هنا أي أثر مأساوي، ما لم يكن الوضع النهائي نفسه وَضْعَ نهاية عنيفة، كما في رواية «**عفو مزدوج**»*، التي كتب فيها البطل السطر الأخير من حكايته ـ اعترافه قبل أن ينزلق مع شريكته في **الأوقيانوس** حيث ينتظرهما سمك قرش :

> لم أسمع انفتاح باب القَمْرية، لكنها كانت بجانبي الآن وأنا أكتب. إنني أستطيع أن أحس بها. لقد طلع القمر[28].

ولكي تلتحق القصة هكذا بالسرد، لا بد طبعا من ألا تتجاوز مدةُ الأخير مدةَ الأولى. ونحن نعرف أحروجة* **تريسترام** المضحكة، ومفادها : أنه لم ينجح في أن يروي في سنة من الكتابة إلا اليوم الأول من حياته، فلاحظ أنه تأخر أربعة وستين

ـــــــ

* م.ع. ـ معاصرة نسبية بين زمن القصة وزمن السرد.

* *Double Indemnity.*

* م.ع. ـ **الأحروجة** (aporie) : وضع رأيين متعارضين لكل منهما حُجَّته في الجواب عن مسألة بعينها.

وثلاثمئة يوما، وأنه بذلك تَقَهْقَر أكثر مما تقدم؛ وأنه، إذ عاش أربعاً وستين وثلاثمئة مرة أسرع مما كتب، بقي عليه كلما كتب، أن يكتب من جديد ؛ وباختصار إن مشروعه ميؤوس منه[29]. وهي برهنة لا عيب فيها، ومقدماتُها المنطقية ليست عبثية البتة. إذ تستغرق عملية الرواية وقتا (وحياة **شهرزاد** تتوقف على هذا الخيط وحده)، وعندما يمسرح روائي سردا شفويا من الدرجة الثانية، فإنه نادرا ما يفوته أن ينتبه لذلك : تحدُث أمور كثيرة في النزل في حين تروي مضيفة رواية «**جاك القدري**» قصة **المركيز دي زارسي**، وينتهي القسم الأول من رواية «**مانون ليسكو**» بملاحظة أن الفارس صَرَفَ أكثر من ساعة في حكايته، وأنه محتاج فعلا إلى العشاء لـ«أخذ قسط من الراحة». ولدينا بعض الأسباب للاعتقاد أن **بريفو**، من جهته، قد قضى أكثر من ساعة في كتابة تلك المئة صفحة تقريبا، ونعلم مثلا أن **فلوبير** احتاج إلى قرابة خمس سنوات ليكتب رواية «**مدام بوفاري**». ومع ذلك ـ وهذا غريب جدا على الإجمال ـ، فإن السرد التخييلي لتلك الحكاية، كما في كل روايات العالَم تقريبا باستثناء رواية «**تريسترام شاندي**»، يُفترَض فيه ألا يملك أي مدة ؛ أو على الأصح يبدو الأمر كأن مسألة مدته ليست لها أي ملاءمة : فإحدى حيل السرد الأدبي ـ ولعلها الأقوى، لأنها لا يفطن لها أحد، إن صح التعبير ـ هي أن السرد هنا فعل مؤقت، ليس له بعد زمني. إنه يُؤرَّخ أحيانا، ولكن لا يُقاس أبدا : فنحن نعلم أن **السيد أومي** قد استلم لتوه وسام الشرف عندما كتب السارد تلك الجملة الأخيرة، لكننا لا نعلم ما كان يحدث بينما كان يكتب الجملة الأولى ؛ ونعلم أيضا أن هذه المسألة عبثية : فلا شيء يُفترَض فيه أن يفصل بين تينك اللحظتين من المقام السردي، غير الحيز اللازمني للحكاية بصفتها نصا. وعلى النقيض من السرد المتواقت أو المقحَم، الذي يعيش من مدته ومن العلاقات بين هذه المدة ومدة القصة، فإن السرد اللاحق يعيش من مفارَقة هي : أنه يملك في الوقت نفسه وضعا زمنيا (بالقياس إلى القصة الماضية) وجوهرا لازمنيا (ما دام بلا مدة خاصة)[30]. إنه ـ كالتأبه البروستي ـ انخطاف، «مدة خاطفة كالبرق»، غشيان معجز، «دقيقة متحررة من نظام **الزمن**»[31].

وطبعا إن المقام السردي لرواية «**بحثا...**» يطابق هذا النمط الأخير : فنحن نعلم أن **بروست** قد أمضى أكثر من عشر سنين في كتابة روايته، لكن فعل سرد

مارسيل لا يحمل أي سمة مدة، ولا أي سمة تقسيم : إنه آني. فحاضر السارد، الذي نكاد نجده في كل صفحة مختلطا بمختلف ماضيات البطل، لحظة فريدة لا تالي لها. وقد ظن **مارسيل مولر** فعلا أنه وجد عند **جيرمين بري** فرضية مقام سردي مزدوج ـ قبل الكشف النهائي وبعده ـ، ولكن هذه الفرضية لا تقوم على أي شيء، والحق أنني لا أرى عند **جيرمين بري** إلا استعمالاً متعسفا (وإن لم يكن شائعا) للـ«سارد» للدلالة على **البطل**، ربما حمل **مولر** على الخطإ في تلك النقطة[32]. أما المشاعر المعبر عنها في الصفحات الأخيرة من كتاب «**من جهة بيت سوان**»، والتي نعلم أنها لا توافق الاقتناع النهائي للسارد، فإن **مولر** بنفسه يثبت جيدا أنها لا تبرهن البتة على وجود مقام سردي سابق للكشف[33] ؛ والرسالة التي بعث بها **پروست** إلى **جاك ريڤيير**، وسبق ذكرها[34]، تبين على العكس من ذلك أن **پروست** قد تشبث هنا بأن يؤالف خطاب السارد مع «أخطاء» البطل، وإذَنْ بأن ينسب إليه رأيا ليس برأيه حتى يتحاشى الكشف مبكّرا جدا عن فكره الخاص. وحتى الحكاية التي يحكيها **مارسيل** بعد حفلة **كَيرمانت** الساهرة عن بداياته بصفته كاتبا (الانزواء، المسوَّدات الأولية، ردود فعل القراء الأولى)، والتي تَعْتَبِرُ بالضرورة مدة الكتابة («أنا، ما كان علي أن أكتبه كان شيئا مختلفا تماما، شيئا أطول، ولأكثر من شخص واحد. شيئا تطول كتابته. في النهار، قد يمكنني في الأكثر أن أحاول النوم. ولو عَمِلْتُ، لما كان ذلك إلا في الليل. لكنني قد أحتاج إلى ليالي كثيرة، ربما مئة، وربما ألف»[35]) وقلقَ الموت المقاطِع، حتى هذه الحكاية لا تناقض آنية سردها التخييلية : ذلك لأن الكتاب الذي بدأ **مارسيل** يكتبه حينئذ **في القصة** لا يمكن أن يلتبس حقا بالكتاب الذي كان **مارسيل** حينئذ على وشك الانتهاء من كتابته **بصفته حكاية** ـ والذي هو رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» نفسها. فالكتاب التخييلي، الذي هو موضوع الحكاية، «تطول كتابتُه» شأنَ كل كتاب. لكن الكتاب الحقيقي، الكتابـ ـ الحكاية، لا يعرِف «طول»ـه الخاص : إنه يلغي مُدَّتَه.

إن حاضر السرد الـپروستـي ـ من عام **1909** حتى عام **1922** ـ يوافق «حاضر»ات كتابة كثيرةً، ونعلم أن زهاء ثلث الكتاب ـ وبالضبط الصفحات الأخيرة منه ـ كان قد كُتِبَ منذ عام **1913**. ومن ثم فإن لحظة السرد التخييلية قد تغيرت ـ في الواقع ـ أثناء التحرير الحقيقي، ولم تعد اليوم ما كانت عليه عام **1913**، لحظة كان **پروست** يظن أن عمله الأدبي قد انتهى لأجل طبعة **كَراسي**.

وهكذا، فإن المسافات الزمنية التي كان يفكر فيها ـ ويريد أن يدل عليها ـ عندما كان يكتب مثلا، بصدد مشهد النوم : «مرت سنون كثيرة على ذلك»، أو بصدد انبعاث **كومبري** من خلال حلوى المادلين : «أُحِسُّ بالمقاومة وأسمع ضجّةالمسافات المقطوعة» ـ، هذه المسافات ازدادت أكثر من عشر سنوات لمجرد تطويل زمن القصة : فلم يعد مدلول هذه الجُمَل المدلولَ نفسه. وترتبت على ذلك تناقضات معينة غير قابلة للحَلّ كهذا التناقض : فعندما ينطقُ السارد عبارة «**هذا اليوم**»، فإنها تبدو لنا ـ بوضوح ـ لاحقة للحرب، لكن «**باريز** اليوم» في الصفحات الأخيرة من كتاب «**من جهة بيت سوان**» تظل في تحديداتها التاريخية (مضمونها المرجعي) **باريز** ما قبل الحرب، كما شوهدت ووُصفَت في حينها. وقد صار **المدلول** الروائي (لحظة السرد) شيئا كعام 1925، لكن **المرجع** التاريخي، الذي يوافق لحظة الكتابة، لم يتقدَّم إلى الأمام وظلّ يقول : 1913. وعلى التحليل السردي أن يسجل هذه التغييرات ـ والتنافرات التي يمكن أن تنجم عنها ـ بصفتها آثارا للتكوُّن الحقيقي للعمل الأدبي ؛ لكن التحليل لا يستطيع في النهاية أن يتناول المقام السردي إلا كما يقدِّم نفسه في حالة النص الأخيرة، بصفتها لحظة فريدة لا مدة لها، موضوعة هكذا بالضرورة بعد مرور سنوات عديدة على «المشهد» الأخير، وبالتالي بعد الحرب، بل ـ كما رأينا ـ بعد وفاة **مارسيل بروست**. ونذكّر بأن هذه المفارقة ليست بمفارقة : فـ**مارسيل** ليس هو **بروست**، ولا شيء يجبره على أن يموت معه. أما الإجباري، فهو أن يقضي **مارسيل** «سنوات كثيرة» بعد 1916 في المصحة، الأمر الذي يموقع بالضرورة عودته إلى **باريز** وحفلة **كَيرمانت** النهارية في عام 1921 على أقرب تقدير، واللقاء بـ**أوديت** «البلهاء» عام 1923[37]. وتلك النتيجة تفرض نفسها.

ومن المحتَّم أن تكون المسافة متغيِّرة بين هذه اللحظة السردية الوحيدة ومختلف لحظات القصة. فإذا ولت «سنوات كثيرة» على مشهد النوم في **كومبري**، فقد مضى «وقت قليل» على معاودة السارد إدراك نحيبه الطفولي، والمسافة التي تفصله عن حفلة **كَيرمانت** النهارية هي طبعا أدنى من المسافة التي تفصله عن قدومه الأول إلى **بالبيك**. صحيح أن نسقَ اللسان والاستعمالَ المطردَ للماضي لا يسمحان بدمغ بصمة التقلص التدريجي في نسيج الخطاب السردي ذاته، لكننا رأينا أن **بروست** كان قد نجح إلى حد ما في التحسيس به عن طريق تعديلات في السرعة الزمنية للحكاية : التلاشي التدريجي للتردُّدي، تمديد المشاهد التفردية، التقطع المتنامي، الرفع من

الوتيرة ـ كما لو أن زمن القصة يميل إلى أن يزداد تمدُّداً وتفرُّداً وهو يدنو من نهايته، **التي هي أيضا أصله**.

وقد يمكن أن نتوقع ـ حسب ما سبق أن رأينا أنه يشكِّل الممارسة الشائعة للسرد «السيري الذاتي» ـ أن نرى الحكاية تقود بطلها حتى النقطة التي ينتظره فيها السارد، لكي يجتمع هذان الأقنومان ويمتزجا في النهاية. وهذا ما ادُّعِيَ أحيانا ببعض العجلة(38). والواقع ـ كما لاحظ **مارسيل مولر** بحق:

> أن عهداً بأكمله يمتد بين يوم الاستقبال عند الأميرة واليوم الذي يروي فيه **السارد** هذا الاستقبال، هذا العهد يُبقِي بين **البطل والسارد** على بون لا يسمح أي شيء بعبوره : فالصِّيَغ الفعلية في خاتمة كتاب «**الزمان المستعاد**» كلها في الماضي(39).

ويقود السارد قصة بطله ـ قصَّته الخاصَّة ـ بالضبط حتى النقطة التي «سيصير [فيها] البطلُ هو السارد»(40) كما يقول **جان روسي**، ـ بل سأقول حتى النقطة التي **يبدأ يصير فيها هو** السارد، مادام يشرع فعلا في عمله الذي هو الكتابة. يقول **مولر** :

> إذا انضمَّ **البطل** إلى **السَّارد**، فذلك على غرار خطٍّ مقارِب، لأن المسافة التي تفصل بينهما تميل إلى الصِّفر ولن تُلغَى أبدا،

لكن الصُّورة توحي بلعب **شتيرنـي** على المدَّتين، لا يوجد في الواقع عند **بروست** : فهناك فقط توقف للحكاية في النقطة التي اكتشف فيها البطلُ حقيقة حياته ومعناها، وبالتالي النقطة التي تنتهي فيها «قصَّةُ موهبةٍ» هذه التي نذكِّر بأنها موضوع الحكاية الـبروستـيَّة المصرَّح به. والباقي، الذي نعرف سلفا نهايته عن طريق الرواية ذاتها التي تنتهي هنا، لا ينتمي بعد إلى الـ«ـموهبة»، بل إلى العمل الذي يأتي بعدها، ولا ينبغي بالتالي أن يكون إلَّا مشروعا فيه. فموضوع رواية «**بحثا...**» هو «**مارسيل** يصير كاتبا»، وليس «**مارسيل** الكاتب»، لأن هذه الرواية تظل رواية تكوين، وقد يكون اعتبارها «رواية عن المؤلِّف الروائي» ـ كما في رواية «**مزيِّفو النقود**»* ـ تشويها لمقاصدها وخصوصا تحريفا لمعناها ؛ إنها رواية عن المؤلِّف الرِّوائي

* *Faux monnayeurs.*

المقبل. «إن التتمّة ــ كما قال هيكّل، بحق، عن **رواية التكوين*** ــ لا يبقى لها شيء ممّا هو روائي...» ؛ ومن المحتمل أن يكون **پروست** قد سرّه أن يطبّق هذه القاعدة على حكايته الخاصة : فالواقعة الروائية هي الالتماس أو **البحث** الذي ينتهي بالاكتشاف (الكشف)، وليس الاستعمال الذي سيُستَعمَل هذا الاكتشافُ فيما بعد. والاكتشاف النهائي للحقيقة، و الالتقاء المتأخر بالموهبة، كسعادة العاشقين المجتمعين، لا يمكن إلّا أن يكون نهاية، وليس مرحلة ؛ وبهذا المعنى، فإن موضوع رواية «**بحثا**...» موضوع تقليدي فعلا. ومن ثم لابُدَّ من أن تتوقف الحكاية قبل أن ينضمَّ البطل إلى السَّارد، لأنه لا يُتصَوَّر أن يكتبا معا كلمة : **النهاية**. فجملة السارد الأخيرة هي عندما يصل البطل ــ هي **أن** البطل يصل ــ أخيرا إلى جملته الأولى. ومن ثمَّ فالمسافة بين نهاية القصة ولحظة السرد هي الزمن الذي يحتاج إليه البطل ليكتُب هذا الكتاب الذي يمثله، وليس الكتاب الذي يكشفه لنا السارد، بدوره، في مدة خاطفة كالبرق.

المستويات السردية

عندما يصرِّح **دي كَريو**، وقد بلغ نهاية حكايته، بأنه قد أبحر لتوِّه من **أورليانز الجديدة** إلى **هافْر ده كَراس**، ثم من **هافْر** إلى **كالِي** كي يلتقي بأخيه على بُعد بضعة فراسخ، فإن المسافة الزمنية (والمكانية) التي كانت تفصل حتى ذلك الحين بين العمل المرويِّ والفعل السردي تتقلّص تدريجيّاً إلى حدِّ الاختزال في الصفر أخيرا : فقد أفضت الحكاية إلى **الهُنا والآن**، وانضمت القصة إلى السرد. ومع ذلك تبقى مسافة بين هذه الحادثات الأخيرة من غراميات **الفارس** وقاعة فندق «**الأسد الذهبي**» بشاغليها، الذين منهم **الفارس** نفسه ومضيفوه، حيث يروي هذه الحادثات بعد العشاء للـ**مركيز ده رِنَنكور**، وهي مسافةٌ ليست في الزمن ولا في المكان، بل في الاختلاف بين العلاقات التي تقيمها الحادثات والقاعة بشاغليها آنئذ مع حكاية **دي كَريو** ؛ وهي علاقات سنميِّزها بكيفية تقريبية وغير مناسبة طبعا ونحن نقول إن حادثات غراميات **الفارس** توجد في الداخل (أي داخل الحكاية) والقاعة بشاغليها يوجدون في الخارج. وما يفصل بين الطرفين ليس المسافة بقدرما هو نوع من العتبة

* م.ع. ــ **رواية التكوين** (Bildungsroman): مصطلح يستعمله النقاد **الألمان** على نطاق واسع ويقصدون به رواية تصف نمو البطل أو البطلة في شبابه أو شبابها.

التي يجسّدها السرد نفسه، اختلاف في **المستوى**. ففندق «**الأسد الذهبي**»، و**المركيز**، و**الفارس** الذي يقوم بدور السارد يوجدون ــ في نظرنا ــ داخل حكاية معيَّنة، ليست حكاية **دي كَريو**، بل حكاية **المركيز**، أي رواية «**مذكّرات رجل وجيه...**» ؛ أما العودة من **لويزيانا**، والسفر من **هافر** إلى **كالي**، و**الفارس** الذي يقوم بدور البطل فيوجدون داخل حكاية أخرى، هي حكاية **دي كَريو** هذه المرَّة، التي هي **متضمَّنة** في الحكاية الأولى، ليس فقط بمعنى أن هذه الحكاية الأولى تحيطها بفاتحة وخاتمة (غائبة هنا من جهة أخرى)، ولكن أيضا بمعنى أن سارد الحكاية الثانية شخصية في الحكاية الأولى سلفا، وأن فعل السرد الذي ينتج الحكاية الثانية حَدَثٌ مرويٌّ في الحكاية الأولى.

وسنعرِّف هذا الاختلاف في المستوى بقولنا **إن كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المنتج لهذه الحكاية**. فتحرير **السيد ده رنكور** لـ«**مذكّراته**» التخييليَّة فعل (أدبيّ) منجَزٌ على مستوى أوَّل، سنسمِّيه **خارج القصة** ؛ والأحداث المرويَّة في تلك الـ«**مذكّرات**» (والتي منها الفعل السردي لـ**دي كَريو**) توجد داخل هذه الحكاية الأولى، ولذلك سننعتها بأنها **قصصيَّة** أو **داخل القصَّة** ؛ والأحداث المرويَّة في حكاية **دي كَريو**، وهي حكاية من الدرجة الثانية، ستُسمَّى **قصصية تالية**(41). وبالمثل، فإن **السيِّد ده رنكور** بما هو «مؤلِّف» الـ«**مذكّرات**» هو خارج القصة : فبالرغم من أنه تخييليٌّ، فإنه يخاطب جمهورا حقيقيا، كما يفعل **روسو** أو **ميشليه** تماما ؛ وهذا **المركيز** نفسه بما هو بطل هذه الـ«**مذكّرات**» نفسِها قصصي، أو داخلَ القصة، وكذلك **دي كَريو** السارد في فندق «**الأسد الذهبي**»، وكذا من جهة أخرى **مانون** الذي يلمحه **المركيز** أثناء اللقاء الأول في **باسي** ؛ لكن **دي كَريو** بطلَ حكايته الخاصَّة، و**مانون** البطلةَ وأخاها، والشخصيات الثانوية، هم قصصيون تالون : هذه المصطلحات (قصصي تال، إلخ.) لا تدل على كائنات، بل على مواقف نسبية ووظائف(42).

ومن ثم يكون المقام السردي لحكاية أولى خارج القصة بطبعه، كما يكون المقام السردي لحكاية ثانية (قصصية تالية) داخل القصة بطبعه، إلخ. ولنلح على أن الطابع التخييلي المحتَمل للمقام الأول لا يعدِّل هذا الوضع أكثر مما يعدِّل الطابع «الحقيقيّ» المحتَمل للمقامات اللاحقة : فـ**السيد ده رنكور** ليس «شخصية» في حكاية

يضطلع بها **الأبّ بريڤو**، بل هو **المؤلّف التخييلي** لـ«**مذكّرات**» نعرف من جهة أخرى أن مؤلّفها الحقيقي هو **بريڤو**، مثلما أن روبنسون **كروزوي** هو المؤلّف التخييلي لرواية **دانييل ديفو** التي تحمل اسمه ؛ ومن ثم يصبح كلّ منهما (**المركيز** و**كروزوي**) شخصية في حكايته الخاصة. فلا **بريڤو** ولا **ديفو** يدخل في نطاق سؤالنا، الذي نذكّر مرة أخرى بأنه يتناول المقام السردي، وليس المقام الأدبيّ. إن **السيد ده رننكور** و**كروزوي** ساردان ـ مؤلّفان، وبصفتهما كذلك فهما على مستوى سردي واحد مع جمهورهما، أي معي ومعك. وليس هذا حال **دي كريو**، الذي لا يخاطبنا أبدا، وإنما يخاطب **المركيز** المعالَج ؛ وبالعكس، فلو التقى هذا **المركيز** التخييلي في **كالي** بشخصية حقيقية (كـ**شتيرن** وهو على سفر) لما كانت هذه الشخصية أقل قصصية، بالرغم من أنها حقيقية كـ**أرمان ـ جان دوبليسيس ده ريشليو** عند **ديما** أو **نابليون** عند **بلزاك** أو **الأميرة ماتيلدا** عند **بروست**. وباختصار، إننا لن نخلط بين الطابع خارج القصة والوجود التاريخي الحقيقي، ولا بين الطابع القصصي (أو حتى القصصي التالي) والمتخيَّل : فـ**پاريز** و**باليبك** هما على مستوى واحد، ولو أن إحداهما حقيقية والأخرى تخييلية، ونحن دوما مواضيع حكاية، إن لم نكن أبطال رواية.

لكن ما كلُّ سرد خارج القصة يُضطلَعُ به بالضرورة عملا أدبيّاً وما محرّكه يُضطلَعُ به ساردا ـ مؤلّفا قادرا على أن يخاطب ـ كـ**المركيز ده رننكور** ـ جمهوراً يُنْعَتُ بأنه كذلك[43]. فالرواية في شكل يوميّات شخصية (كرواية «**يوميات خوري في الأرياف**» أو رواية «**السمفونية الرعوية**») لا تستهدف مبدئيا أي جمهور، إن لم يكن أي قارىء. وقس على ذلك الرواية الترسّليَّة، سواء أتضمَّنت مترسّلا واحدا (كرواية «**پاميلا...**» أو رواية «**آلام ڤرتر**» أو رواية «**أوبرمان**»، التي تُنْعَتُ غالبا بأنها يوميَّات متنكِّرة في مراسلات)[44] أم عدَّة مترسِّلين (كرواية «**هلويز الجديدة**» أو رواية «**العلاقات الخطيرة**»): فـ**جورج برنانوص** و**أندريه جيد** و**صموييل رتشاردسن** و**يوهان ڤولفكانك فون كَوته** و**إتيان ده سينانكور** و**روسو** و**لاكلو** يبدون هنا مجرَّد «ناشرين»، لكن المؤلّفين التخييليّين لهذه اليوميات الشخصيَّة أو لهذه «الرسائل التي جمعها... ونشرها» لا يُعْتَبَرُونَ «مؤلفين» طبعا (بخلاف **رننكور** أو **كروزوي** أو **جيل بلاس**). ثم إن السرد خارج القصة لا يُضْطَلَعُ به بالضرورة حتى بصفته سرداً مكتوبا : فلا شيء يزعم أن **مُرسُو** أو **مالون** كتبا النص الذي نقرأه بصفته

مونولوجهما الداخلي، ومن المسلَّم به أن نص رواية «**شجرات الغار مقطوعة**» لا يمكن أن يكون سوى «تيَّار وعي» ـ لم يُكتَب، ولم يُتَحَدَّث به أيضا ـ يلتقطه **ديجاردان** ويدوِّنه خفية : فخاصية الخطاب المباشر هي أنه يقصي كل تحديد شكلي للمقام السردي الذي يشكِّله.

وبالعكس، فإن كلَّ سرد داخل القصة لا يُنتج بالضرورة ـ كسرد **دي كَريو** داخل القصة ـ حكايةً شفوية ؛ وإنما يمكنه أن يقوم على نص مكتوب، كالمذكِّرة التي لا متلقِّي لها والتي حررها **أدُولف**، بل على نص أدبي تخييلي، عمل أدبي داخل العمل الأدبيّ، كـ«قصة» «**الوقح العجيب**»*، التي يكتشفها **خوريّ** رواية «**ضون كيخوطه**» في حقيبة، أو أقصوصة «**الطَّموح حبّاً**»* التي نشرها في مجلة تخييلية بطل رواية «**ألبير سافاروس**»*، الذي هو مؤلِّف داخل القصة لعمل أدبي قصصي تال. لكن يمكن الحكايةَ الثانية أيضا ألا تكون شفوية ولا مكتوبة، وتبدو ـ صراحة أو ضمنا ـ حكاية داخلية (هكذا هو حلم **جوكابيل** في قصيدة «**موسى النجيّ...**») أو (بكيفية أكثر تواترا وأقلّ فوطبيعية) أيّ نوع من الذكرى التي تتذكّرها شخصية (في الحلم أو في غير الحلم) : هكذا (ونعرف كم أدهشت هذه الجزئية **پروست**) تتدخل في الفصل الثاني من أقصوصة «**سيلڤيا**»* حادثةُ أنشودة **أدريان** (وهي «ذكرى نصف محلوم بها»):

> عُدتُ إلى سريري ولم أستطع أن أجد فيه راحتي. وبينما غرقت في نصف إغفاءة، مرَّ شبابي كله في ذكرياتي... تخيَّلتُ قصرا من عهد **هنري الرابع**، إلخ[45].

ويمكن الحكاية الثانية أخيرا أن يتولّاها تمثيلٌ غيرُ لفظي (بصري في أغلب الأحيان)، نوع من الوثيقة الإيقونيَّة، التي يحوِّلها السارد إلى حكاية وهو يصفها بنفسه (كاللوحة المصوَّرة بالألوان والتي تمثل هَجْر **آريان**، في قصيدة «**غُرْسُ پيليوس وثِيتيضوصْ**»*، أو زَرْبِيَّة الطوفان في قصيدة «**موسى النجيّ...**»)، أو ـ في أندر الأحوال ـ وهو يجعل شخصيَّةً تصفها (كلوحات حياة **يوسف** التي يعلِّق عليها **عمران** في قصيدة «**موسى النجيّ...**» نفسها).

---

* *Curieux Impertinent.*
* *L'Ambitieux par amour.*
* *Albert Savarus.*
* *Sylvie.*
* *De Nuptiis Pelei et Thetidos.*

الحكاية القصصية التالية

الحكاية من الدرجة الثانية شكل يرقى إلى أصول السرد الملحميّ ذاتها، ما دامت الأناشيد من IX إلى XII من ملحمة «الأوديسه»، كما نعلم جيداً، مخصّصةً للحكاية التي يحكيها عوليس أمام مجمع الفياسيّين. وقد دخلت هذه الطريقة (التي نعرف من جهة أخرى توظيفها الضخم في قصص «ألف ليلة وليلة»)، عن طريق فرجيليوس ولودوفيكو آريوسطو لاريوسط وبرناردو تاسو، دخلت في العصر الباروكي إلى التقاليد الروائية، وتتكوّن معظم رواية «أستري»، مثلا، من حكايات تحصل عليها هذه الشخصية أو تلك. وقد استمرّت ممارسة هذه الطريقة في-القرن XVIII، بالرغم من منافسة أشكال جديدة كالرواية الترسُّليّة ؛ نتبيّن ذلك جيّداً في رواية «مانون ليسكو» أو رواية «تريسترام شاندي»، أو رواية «جاك القدري»، بل إن مجيء الواقعية لم يمنعها من البقاء على قيد الحياة عند بلزاك (رواية «مصرف نوسينكن»، رواية «دراسة أخرى للمرأة»*، أقصوصة «النُزل الأحمر»، أقصوصة «سارازين»، رواية «الجلد المحبّب») وأوجين فرومنتان (رواية «دومينيك»*)؛ ويمكننا أيضا أن نلاحظ استفحالا معيّنا لهذا الموقع عند جول أميدي باربي دورفيلي، أو في رواية «مرتفعات وذرينك» (حكاية إيزابيلا لـنيلّي، التي ترويها نيلّي لـلوكوود، ويدوّنها لوكوود في يوميّاته)، وخصوصا رواية «اللورد جيم»، التي يبلغ فيها التشابك أقصى مدى المعقولية المشترَكة. وقد تتعدّى الدراسة الشكليّة والتاريخيّة لهذه الطريقة قصدنا إلى حد كبير، ولكن ــ في سبيل ما سيأتي ــ لابدّ لنا على الأقل من أن نميّز هنا بين الأنماط الرئيسيّة من العلاقة، التي تستطيع أن تربط الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج فيها.

يتمثل النمط الأول من العلاقة في سببيّةٍ مباشرةٍ بين أحداث القصة التالية وأحداث القصة، تضفي على الحكاية الثانية وظيفة تفسيرية. إنه «لهذا السبب» البلزاكيُّ، لكن وقد اضطلعت به هنا شخصيّة، سواء أكانت القصةُ التي ترويها قصةَ شخصيةٍ أخرى (أقصوصة «سارازين») أم كانت ــ في أغلب الأحيان ــ قصّتها هي (عوليس، دي كريو، دومينيك). وتجيب كلّ هذه الحكايات، صراحة أو ضمنا، على سؤال من نمط «ما الأحداث التي أدّت إلى الوضع الحالي ؟». وفي

* *Autre étude de femme.*
* *Dominique.*

أغلب الأحيان، فما فضول المستمعين **داخل القصة** إلا ذريعة للإجابة على فضول القارئ (كما في المشاهد الاستعراضية للمسرح الكلاسي)، وما الحكاية القصصية التالية إلّا متغيّر للاسترجاع التفسيري. الأمر الذي يستتبع تنافرات بين الوظيفة المزعومة والوظيفة الحقيقية ـ تُبدَّدُ عموما لصالح الوظيفة الثانية : ففي النشيد XII من ملحمة «**الأوديسة**»، مثلا، يوقف **عوليس** حكايته عند الوصول إلى جزيرة **كاليبسو**، مع أن معظم مستمعيه يجهلون التتمّة ؛ والذريعة أنه رواها باختصار في الليلة السابقة لـ**ألقينوس** و**أريتي** (النشيد VII) ؛ والسبب الحقيقي طبعا هو أن القارئ يعرفها بالتفصيل من الحكاية المباشرة في النشيد V ؛ يقول **عوليس** :

عندما تُعرَف القصة، أكره أن أرويها ثانية(46).

وهذا الكره هو أوّلا كره الشاعرِ نفسِه.

ويقوم النمط الثاني على علاقة **موضوعاتية** تماما، لا تستتبع بالتالي أي استمرارية زمكانية بين القصة التالية والقصة : إنها علاقة مُقَابَلة (تعاسة **آريان** المهجورة، في غمرة عرس **ثتيضوص** البهيج) أو مُماثَلة (كما هو الشأن عندما تتردَّد **جوكابيل** ـ في قصيدة «**موسى النجيّ**...» ـ في تنفيذ الأمر الإلهي فيروي لها **عمران** قصة تضحية **إبراهيم**). و**بنية الإرصاد*** الشهيرة ـ التي أجلّتها كثيرا «**رواية** [الستينات] **الجديدة**» إلى عهد قريب ـ شكلٌ متطرِّف طبعا من علاقة المماثلة هذه، مدفوع إلى أقصى حدود التماهي. ثم إنه يمكن العلاقة الموضوعاتية، عندما يدركها المستمعون، أن تمارس تأثيرا على الوضع القصصي : فحكاية **عمران** لها أثر فوريٌّ (وهدفٌ أيضا) هو إقناع **جوكابيل** ؛ إنها **أمثولة** ذات وظيفة إقناعية. ونعلم أن أنواعا حقيقيَّة، كالخرافة الرمزية أو الخرافة الحكميَّة (الخرافة الحيوانية)، تقوم على ذلك الأثر التحذيريّ للمماثلة: فأمام الدهماء المتمرِّدة، يروي **مينينيوس أكَريبا** قصة **الجوارح والمعدة**؛ ثم ـ يضيف **تيتوس ليڤيوس** ـ «يبيِّن إلى أيِّ حدٍّ كان العصيان الباطني للجسد مشابها تمرُّد الدهماء على **مجلس الشيوخ**، وبذلك ينجح في إقناعهم»(47). وسنجد عند **پروست** توضيحا تمثيليا أقل نجاعة لـ**قوة المثال** هذه.

* م.ع. ـ انظر بخصوص ذلك، مثلا: جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمها وعلق عليها صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، صص. 261ـ290.

ولا يتضمَّن النمط الثالث أيَّ علاقة صريحة بين مستويي القصة : ففعل السرد نفسُه هو الذي يؤدي وظيفة في القصة (بمعزل عن المضمون القصصي التالي)، هي : وظيفة التسلية، مثلا، أو وظيفة الإعاقة أو هما معا. ولاشك في أن أشهر مثال على ذلك يوجد في قصص «ألف ليلة وليلة»، حيث تصدُّ شهرزاد الموت بواسطة حكايات متجددة، أيّاً كانت (شريطة أن تثير اهتمام السلطان). ويمكن أن نلاحظ أن أهمية المقام السردي في ازدياد مستمر، من النمط الأوَّل إلى الثالث. ففي النمط الأوَّل، تكون العلاقة (علاقة التسلسل) مباشرة ؛ إنها لا تمرُّ من الحكاية، وقد يمكن جيِّدا أن تستغني عنها : فالعاصفة هي التي قذفت بـعوليس إلى ساحل فياسيَّة، سواء أروى ذلك أم لم يروه، والتحويل الوحيد الذي تُدْخِلُهُ حكايته ذو طابع معرفي محض. وفي النمط الثاني، تكون العلاقة غير مباشرة ويُتوسَّط لها توسطا صارما بالحكاية التي لا غنى عنها للتسلسل : فمغامرة الجوارح والمعدة تهدِّيء الدهماء شريطة أن يرويها لهم مينينيوس. وفي النمط الثالث، لا تكون العلاقة بعدُ إلا بين الفعل السردي والوضع الحاضر، و(يكاد) لا يكون المضمون القصصي التالي أكثر أهمية من الرِّسالة التوراتية في أثناء عملية التعطيل* على منبر الكونكرس. وتؤكد هذه العلاقة جيِّدا ـ لو كان هناك ما يدعو إلى ذلك ـ أن السرد فعلٌ كأيِّ فعل آخر.

الانصرافات

إن المرور من مستوى سردي إلى آخر لا يمكن مبدئيا أن يضمنه إلا السرد، وهو فعل يقوم بالضبط على إدخال معرفة وضع في وضع آخرَ بواسطة خطاب. وكلُّ شكل آخر من العبور، إن لم يكن مستحيلا دوما، فهو على كل حال انتهاكيٌّ دوما. ويروي خوليو كورتاثار في موضع مًّا قصة رجل اغتالته إحدى شخصيات الرِّواية التي هو في طور قراءتها ؛ وهذا شكل معكوس (ومتطرِّف) من المحسِّن السردي الذي كان الكلاسيُّون يسمُّونه انصراف المؤلِّف، والذي يقوم على الزعم أن الشاعر «يُحدِث بنفسه الآثار التي يتغنَّى بها»(49)، وذلك كما هو الشأن عندما يُقال إن فرجيليوس «قتل» ديدون في النشيد IV من ملحمة «الإنياذة»، أو عندما يكتب ديدرو ـ بكيفية أكثر التباسا ـ في رواية «جاك القدريّ» :

* م.ع. ـ التعطيل (filibuster): اللجوء في البرلمان ـ وخصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية ـ إلى إلقاء الخطب الطويلة، إلخ.، سعيا في إعاقة التصديق على مشروع قانون.

ما الذي قد يمنعني مِنْ تزويج السيّد ومِنْ جعله مخدوعا ؟

أو أيضا، وهو يخاطب القاريَّ :

لتَعد إرداف القرويّة وراء مُرَافقها ولنتركهما يذهبان ولنَعُد إلى مسافِرَيْنا، إن كان ذلكم يرضيكم(50).

ودفع شتيرن هذا الأمر إلى حدِّ التماس تدخُّل القاريِّ، المتوسَّل إليه أن يغلق الباب أو يساعد السيِّد شاندي على العودة إلى سريره، لكن المبدأ واحد : فكل تطفُّل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصيِّ (أو من شخصيات قصصية على كون قصصي تالٍ، إلخ.)، أو العكس (كما عند كورتاثار)، يُحدِث أثر غرابة إمَّا مضحِكة (عندما يُصَوِّر ـ مثل شتيرن أو ديدرو ـ بلهجة الدُّعابة) وإمَّا خارقة.

وسنشمل هذه الانتهاكات كلَّها بمصطلح الانصراف السردي(51). إن بعضها، المبتذَل والساذج كانصرافات البلاغة الكلاسية، يلعب على الزمنية المزدوجة للقصة والسرد ؛ ذلك هو شأن بلزاك في مقطع سبق الاستشهاد به من رواية «الأوهام المفقودة» :

بينما يتسلَّق الكاهن الوقور منحدرات أنكوليم، ليس من العبث تفسير...،

وذلك كما لو كان السرد مزامناً للقصة وكان عليه أن يُغْني أزمنتها الميتة. وهذا النموذج الشائع جدّاً هو الذي اقتدى به بروست عندما كتب مثلا :

لم يعد لديَّ الوقت ـ قبل سفري إلى باليبك ـ للشروع في تصويرات للمجتمع...،

أو :

أكتفي هنا ـ على قدرما يتوقف القطار وعلى قدرما يَصيحُ المستخدم دونسيير، كَرانكُاست، ماينڤيل، إلخ. ـ بأن أدوِّن ما يذكِّرني به الشاطئ الصغير أو الموقع العسكري،

أو أيضا :

لكن حان الوقت للّحاق بـالبارون الذي يتقدّم...(52)

ونعلم أن تلاعبات **شتيرن** الزمنية أكثرُ جرأة بعض الكثئ، أي أنها أكثر **حَرْفِيّة** بعض الكثئ، كما هو الشأن عندما تجبر استطراداتُ **تريسترام** الساردَ (خارج القصة) أباه (في القصة) على تمديد قيلولته بأكثر من ساعة(53)، لكن المبدأ واحد هنا أيضا(54). وليست **بيرانديلـيَّة*** مسرحية **«ست شخصيات تبحث عن مؤلِّف»*** أو مسرحية **«الليلةَ نرتجل»*** حيث المسرحيُّون أنفسهم أبطال وممثِّلون بالتناوب، ليست، بمعنى من المعاني، سوى تمطيط واسع للانصراف ؛ ويقال الشيء نفسه عن كلِّ ما ينحدر من هذه الـ**بيرانديليـة** في مسرح **جان جونيه** مثلا، وعن تغييرات مستوى الحكاية الـ**روب ـ كَرِيِّيهـيَّة*** (شخصيات تفلت من لوحة، من كتاب، من قصاصة صحفية، من صورة شمسية، من حلم، من ذكرى، من استيهام، إلخ.). وكلُّ هذه التلاعبات تُبْرِزُ، بحدَّة آثارها، أهمِّيَّة الحدِّ الذي تتفنَّن في تجاوزه بالرغم من مشابهة الواقع، والذي هو **السرد (أو التمثيل) نفسه بالضبط** ؛ وهو تخم متحرِّك، ولكنه مقدَّس، بين عالمين : عالم يُروَى فيه، وعالم يُروَى عنه. الأمر الذي يستتبع القلق الذي دلَّ عليه **بورخيص** بحقٍّ :

> توحي مثل هذه الاختراعات بأنه إذا أمكن شخصياتٍ متخيَّل أن تكون قراء أو متفرِّجين، أمكننا ـ نحن قرَّاءها أو المتفرِّجين عليها ـ أن نكون شخصيات تخييلية(55).

وأكثر ما يزعج في الانصراف هو بالضبط الفرضية غير المقبولة والملحَّة، والتي مفادها أن خارج القصة ربَّما هو قصصي دائما سلفا، وأن السارد والمسرود لهم ـ أي أنا وأنتَ ـ ربَّما ينتمون أيضا إلى حكاية ما.

ويقوم محسِّنٌ أقلُّ جرأة، ولكن يمكن ربطه بالانصراف، على أن يُرْوَى ما قُدِّم (أو ما يسهل التكهُّن به) بصفته قصصياً تاليا في مبدئه أو ـ إن شئنا ـ في أصله،

* م.ع. ـ بيرانديلِّيـ(ـة): نسبة إلى المؤلف المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديلو.

* *Sei personaggi in cerca d'autore.*

* *Questa sera si recita a soggetto.*

* م.ع. ـ روب ـ كَرِيِّيهي (ـة): نسبة إلى الروائي الفرنسي آلان روب ـ كَرِيِّيه.

أن يُرْوَى ــ مع ذلك ــ بصفته قصصياً (على المستوى السرديّ نفسه الذي عليه السياق) : كما لو أن **المركيز ده رننكور**، بعد أن اعترف بأنّه استمدّ قصة غراميّات **دي كَريو** من **دي كَريو** نفسه (أو حتى بعد أن ترك **دي كَريو** يتحدَّث خلال بضع صفحات)، استأنف بعد ذلك الحديث ليروي تلك القصة بنفسه، دون أن «يتظاهر» بَعدُ، كما قد يقول **أفلاطون**، «بأنه صار **دي كَريو**». ولعلّ النمط الأصلي لهذه الطريقة هو محاورة «**ثيتيتوس أو في العلم**»*، التي نعلم أنها تقوم على حديث بين **سقراط وثيودوروس وثيتيتوس**، حديث ينقله **سقراط** نفسُه لـ**أوقليدس**، الذي ينقله لـ**تيرپسيُون**. لكن ــ كما يقول **أوقليدس** ــ تحاشيا «للضجر من هذه العبارات المقحَمة في الخطاب، عندما يقول **سقراط** مثلا وهو يتحدَّث عن نفسه : «وأنا أقول»، أو «وأنا أجيب»، أو وهو يتحدث عن مُكَالِمِهِ : «وافق» أو «لم يوافق»»، حرِّرت المحادثة في شكل «حوار مباشر لـ**سقراط** مع مكالميه»[56]. وأشكال السرد هذه التي تبدو فيها المحطّة القصصية التالية، المذكورة أو غير المذكورة، مستبعَدَة على الفور لصالح السارد الأول، الأمر الذي يقتصد نوعا مّا مستوى سردياً (أو أحيانا عدة مستويات سرديّة) ـ هذه الأشكال نسمّيها **قصصياً تاليا مختزَلاً** (والمضمر : مختزَلاً في القصصيّ) أو **قصصياً كاذبا**.

والحق أن الاختزال ليس واضحا للأذهان دائما ؛ وبعبارة أدق : إن الاختلاف بين القصصيّ التّالي والقصصيّ الكاذب لا يُدرَك دوما في النص السردي الأدبي، الذي (خلافا للنص السينمائي) لا يتوفر على سمات قادرة على وسم الطابع القصصي التالي لمقطع من المقاطع[57]، ما عدا سمة تغيير ضمير الشخص : فلو حلّ **السيد ده رننكور** محل **دي كَريو** ليروي مغامرات هذا الأخير، لبرز الاستبدال فورا في التحوُّل من **أنا** إلى **هو** ؛ لكن عندما يعيش بطل أقصوصة «**سيلڤيا**» لحظة من شبابه ثانية في الحلم، فإنه لا شيء يتيح لنا البت فيما إذا كانت الحكاية عندئذ حكاية ذلك الحلم، أو حكاية مباشِرَة ــ فيما وراء المقام الحلميّ ــ لتلك اللحظة.

من كتاب «جان سانتوي» إلى رواية «بحثا...» أو انتصار القصصي الكاذب

بعد هذا اللّفّ الآخر، سيكون من الأسهل علينا وصف خصائص الاختيار

* Θεαίτητος η περί επιστήμης.

السردي الذي أجراه **بروست**، عمدا أو عن غير عمد، في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**». لكن قبل أن نقوم بذلك، لابدَّ لنا من التذكير أولا بما كان عليه اختيار **بروست** في عمله السردي الكبير الأوّل، أو على الأصحّ في الطبعة الأُولى من رواية «**بحثا**...»، أي في كتاب «**جان سانتوي**». ففي ذلك الكتاب ينشطر المقام السردي شطرين : فالسارد خارج القصة، الذي لا يحمل اسما (ولكنه أقنوم أول للبطل، نراه في أوضاع تُنسَب فيما بعد إلى **مارسيل**)، يكون في عطلة مع صديق له في جَوْنِ **كونكارنو** ؛ ويرتبط الفَتَيَانِ بكاتب اسمه سٌ (ثاني أقنوم للبطل) يتعهَّد بطلب منهما أن يقرأ عليهما كلّ مساء الصفحات التي كتبها، نهارا، من رواية قيد التحرير. ولا تُنْسَخُ هذه القراءات المجزّأة، لكن بعد ذلك ببضع سنوات، وبعد موت سٌ، يقرِّر السارد أن ينشر الرواية التي يتوفر ــ بطريقة نجهلها ــ على نسخة منها. وهذه الرواية هي كتاب «**جان سانتوي**» الذي بطلُه مجمَلّ ثالث طبعاً لـ**مارسيل**. هذه البنية المفكوكة قديمة بعض القدم، مع اختلافين بسيطين عن التقاليد التي تمثلها رواية «**مانون ليسكو**»، هما : أن السارد داخل القصة لا يروي هنا قصته الخاصة، وأنّ حكايته ليست شفويَّة وإنما هي مكتوبة، وأدبيَّة أيضا، مادامت رواية. وسنمحِّص فيما بعد الاختلاف الأوّل الذي يهمُّ مشكلة الـ«شخص»، لكن لابُد من الإلحاح هنا على الاختلاف الثاني، الذي ينمُّ ــ في عصر لم تعد فيه تلك الطرائق مستعمَلة إلّا قليلًا ــ عن خجل معيَّن من الكتابة الرِّوائية وعن حاجة بديهيَّة إلى «الابتعاد» عن سيرة **جان** هذه ــ التي هي أقرب، من رواية «**بحثا**...»، إلى السيرة الذاتية. ويزداد الانشطار السرديُّ حدَّة مرَّة أخرى بسبب الطابع الأدبيّ ــ بل «التخييليّ» (ما دام روائيا) ــ للحكاية القصصية التالية.

ولابدَّ من الإبقاء من هذا الطور الأوَّل على أنَّ **بروست** لم يكن يجهل ممارسة الحكاية «ذات الأدراج»*، وأنه كان قد خضع لإغرائها. هذا، فضلا عن أنه يلمِّح إلى هذه الطريقة في صفحة من كتاب «**الهاربة**» :

> غالبا ما يزعم الرِّوائيون في مدخل رواياتهم أنهم، وهم يتجوّلون في بلد من البلدان، صادفوا امرءا روى لهم عن حياة شخص. وحينئذ يتركون الكلمة لهذا الصديق العارض، والحكاية التي يرويها لهم هي روايتهم بالضبط. هكذا

* م.ع. ــ **حكاية «ذات أدراج»** (بالفرنسية: «récit «à tiroir وبالانكليزية: «Chinese-box narrative»): حكاية تضم حبكتها مشاهد غريبة عن الحدث الرئيسي مُدْرَجَة فيها كالجوارير.

تروى حياة فابريس ضيل ضونكو لـستدال من قبل كاهن قانوني من پادوفا. وكم نودُّ، عندما نحبُّ، أي عندما يبدو لنا وجود شخص آخر مكتنَفا بالأسرار، أن نجد مثل هذا السّارد المطّلع ! ولاشك في أنه موجود. أفلا نروي، نحن أنفسنا، غالبا، دون أيّ هوى، حياة هذه المرأة أو تلك لصديق من أصدقائنا أو لغريب لم يكن يعرف شيئا عن غرامياتها فيُصغي إلينا باهتمام ؟[58]

ونتبيّن أنّ هذه الملاحظة لا تخصُّ الإبداع الأدبيّ وحده، بل تشمل أيضا النشاط السرديّ الأكثر شيوعاً، كما يمكن أن يُمَارس ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ في وجود مارسيل : فهذه الحكايات التي يرويها زيد لـعَمْرو بصدد قيس هي بالذات نسيج «تجربتـ»ـنا، التي معظمها ذُو طابع سردي.

ولا تعطي تلك السوابق وذلك التلميح إلّا مزيداً من الإبراز لهذه السّمة المهيمنة المميِّزة لسرد رواية «بحثا...»، والتي هي **الإقصاء المنظَّم تقريبا للحكاية القصصية التالية**. ففي باديءْ الأمر، يتلاشى وَهْمُ المخطوطة المكتشَفة لصالح سرد مباشر يقدِّم فيه البطلُ ـ الساردُ حكايتَه صراحة بصفتها عملا أدبيا، ومن ثم يضطلع بدور المؤلِّف (التخييليّ)، مثل جيل بلا أو روبنسون كروزوي في اتصال مباشر بالجمهور. الأمر الذي يستتبع استعمال عبارة «هذا الكتاب» أو «هذا المصنَّف»[59]، إشارةً إلى حكايته ؛ وهذه الـ«ـنحن» الأكاديمية[60] ؛ وتلك التوجهات إلى القاريْ بالخطاب[61] ؛ وأيضا هذا الحوار الكاذب الطريف على طريقة شتيرن أو ديدرو :

سيقول القاريْ : «كلّ هذا لا يخبرنا بشيء عن...» ـ وهذا مؤسف جدا بالفعل، يا سيدي القاريْ. وبكيفية أسوأ مما تظن... ـ والحاصل، هل قدَّمتك السيدة دارپاجون للـأمير ؟ ـ كلّا، ولكن اسكت ودعني أستأنف حكايتي[62].

ولم يكن الرّوائيّ التخييليّ لكتاب «جان سانتوي» يسمح لنفسه بمثل ذلك، وهذا الاختلاف يحدِّد مدى التقدُّم المحرَز في تحرُّر السارد. ثمَّ إن الإدراجات القصصيَّة التالية غائبة تماما تقريبا من رواية «بحثا...» : فلا يمكن أن تُذكَر في هذا الصدد إلّا الحكاية التي يخبر فيها سوان مارسيل بحديثه مع الأمير ده كيرمانت المعتنِق

للـدريفوسيّة[63]، وتقارير أيمي عن تصرف أليبرتين الماضي[64]، وخصوصا الحكاية المنسوبة إلى الأخوين كَونكور عن حفلة عشاء عند آل ڤيردوران[65]. زد على ذلك أننا سنلاحظ أن المقام السردي في هذه الحالات الثلاث مركّز عليه بحيث يُنافِس الحدث المنقول أهمّيّةً : فتحيّز سوان الساذج أهم عند مارسيل من اهتداء الأمير؛ وأسلوب أيمي المكتوب، بأقواسه ومزدوجاته المعكوسة، معارضة خيالية؛ والكَونكور الكاذب، وهو معارضة حقيقية، تبدو هنا كأنها صفحة من الأدب وشهادة على تفاهة الآداب أكثر مما تبدو وثيقة عن صالون ڤيردوران ؛ ولهذه الأسباب المختلفة، لم يكن بالإمكان اختزال تلك الحكايات القصصية التالية، أي جعل السارد يتولّى أمرها.

أما فيما عدا ذلك، فإن ما تمارسه الحكاية في رواية «بحثا...» بآستمرار هو ما أسميناه القصصي الكاذب، أي حكاية ثانوية في مبدئها، ولكن البطل ــ السارد يردُّها فورا إلى المستوى الأوّل ويتولّى أمرها، مهما كان مصدرها. وتصدر معظم الاسترجاعات التي سجلناها في فصلنا الأول إمّا عن ذكريات يتذكرها البطل (وبالتالي عن نوع من الحكاية الدّاخلية على طريقة نرڤال) وإمّا عن أخبار يرويها شخص ثالث للبطل. وتنتمي إلى النمط الأول، مثلاً، الصفحات الأخيرة من كتاب «الفتيات المزدهرات»، التي تذكُر حفلات بالبيك النهاريّة المشمسة، ولكن من خلال الذكرى التي احتفظ بها عنها البطل العائد إلى باريز :

> ما رأيته ثانية على الدّوام تقريبا عندما كنت أفكّر في بالبيك كان هو اللحظات التي، في كل صباح، خلال الموسم الجميل*...؛

وبعد ذلك ينسى الاستحضار ذريعتَه الذاكرية وينمو لذاته، في حكاية مباشرة، حتى آخر سطر، بحيث لا يلاحظ كثير من القرّاء اللّفّ الزمكانيّ الذي كان قد أحدثه، ويؤمنون بمجرد «عودة إلى الوراء» متساوية القصة دون تغيير للمستوى السردي ؛ كما تنتمي إلى النمط الأوّل، العودةُ إلى عام 1914، في أثناء الإقامة بـباريز عام 1916، والتي تُقدّم بهذه الجملة :

> كنتُ أفكّر أنّني لم أكن قد رأيت ثانية منذ مدة طويلة أيّاً من الأشخاص الذين كانوا معنيّين في هذا المصنّف. وفي سنة 1914 فقط...[67] ؛

* م.ع. ــ الموسم الجميل (La belle saison): نهاية الربيع والصيف.

وتلي ذلك حكايةٌ مباشِرةٌ عن تلك العودة الأولى، كما لو لم يكن ذلك ذكرى مستحضَرة خلال العودة الثانية، أو كما لو لم تكن هذه الذِّكرى هنا سوى ذريعة سردية، ما يسمِّيه **بروست** بحق «طريقة آنتقال» ؛ ويأتي مثال آخر على النَّمط الأول بعد ذلك ببضع صفحات، حيث المقطع المخصَّص لزيارة **سان ـ لو**(68)، والذي يبدأ بصفته استرجاعا متساوي القصة، ينتهي بهذه الجملة التي تكشف، بعد فوات الأوان، عن مصدرها الذي هو الذَّاكرة :

وأنا أتذكَّر هكذا زيارة **سان ـ لو**....

لكن لابدَّ من التذكير خصوصا بأن قسم «**كومبري I**» حُلْمُ أرَقٍ، وبأن قسم «**كومبري II**» «تذكُّر لاإراديّ» يُثيره مذاق حلوى المادلين، وبأن كلّ ما يلي ذلك، انطلاقا من قسم «**حب لسوان**»، هو مرَّة أخرى استحضارٌ من الأرِق: فرواية «**بحثا**...» كلها هي في الواقع استرجاع قصصي كاذب واسع باسم ذكريات «الذات الوسيطة»، التي يضطلع بها السارد النهائي ويتولّى أمرها في الحال بصفتها حكاية.

أما النمط الثاني (أخبار يرويها شخص ثالث للبطل)، فتنتمي إليه كلُّ تلك الحادثات المذكورة في فصلنا السابق بصدد مشاكل التبئير، والتي حدثت دون حضور البطل، ولم يمكن بالتالي أن يُطلَع عليها السارد إلّا بـ**حكاية وسيطة** : ذلك هو شأن ظروف زواج **سوان**، والمساومات بين **نوربوا** و**فافنهايم**، ووفاة **بيركوط**، وتصرُّف **جيلبيرت** بعد وفاة **سوان**، والتخلُّف عن حفلة الاستقبال عند **لابيرما**(69) : فمصدر هذه الأخبار كما رأينا صريح تارة، وضمني تارة أخرى، لكن **مارسيل** يحرص حرصا شديدا في كلتا الحالتين على أن يلمح في حكايته ما يستمده من **كوطّار**، أو من **نوربوا**، أو من **الدوقة**، أو ممَّن لا يعلمه إلّا الله، كما لو أنه لا يتحمل أن يتنازل لغيره عن أدنى قسط من امتيازه السردي.

والحالة الأكثر نمطيَّة، والأكثر أهمية طبعا، هي هنا حالة قسم «**حب لسوان**». فهذه الحادثة، في مبدئها، قصصيَّة تالية لسببين : أولا، لأن جزئياتها نقلها لـ**مارسيل** ساردٌ غيرُ محدَّدٍ في لحظة غير محددة، ثم لأن **مارسيل** يتذكر هذه الجزئيات خلال بعض ليالي أرَقِهِ : إنها إذن ذكريات حكايات سابقة يجمع منها السارد خارجُ القصة، مرة أخرى، رأس المال كلّه ويروي باسمه الخاص كل هذه القصة الواقعة قبل

ولادته، مدخلا عليها سمات دقيقة من وجوده اللّاحق[70]، تبدو فيها كأنها توقيع وتَمْنَعُ القارئَ من نسيانه مدَّة طويلة جدّاً: وهو مثال جميل على الأنانية السرديَّة. وكان **پروست** قد ذاق ملذّات القصصيّ التالي البالية لأول مرة في كتاب «**جان سانتوي**»، ويبدو كأنه أقسم على ألّا يعود إليها أبداً، وعلى أن يحتفظ لنفسه (أو على أن يحتفظ للناطق باسمه) بالوظيفة السردية كلّها. وكان قسم «**حبٌّ لسوان**» الذي يرويه **سوان** نفسُه، كان سيعرِّض للخطر وحدة المقام هذه وهذا الاحتكارَ من البطل. فعلى **سوان** ـ أقنوم **مارسيل** السابق[71] ـ ألّا يكون بعد، في اقتصاد رواية «**بحثا...**» النهائي، سوى رائد بئيس ناقص؛ ومن ثم لا حقَّ له في «الكلام»، أي في الحكاية ـ وأقلّ من ذلك (وسنرجع إلى هذا) في الخطاب الذي يحملها ويرافقها ويعطيها معنى. لهذا، فإن **مارسيل**، و**مارسيل** وحده، هو الذي عليه في آخر المطاف، وبالرغم من كل المغامرات العاطفية الأخرى، أن يروي تلك المغامرة التي ليست مغامرته هو.

ولكنها مغامرةٌ تجسِّدها مغامَرَتُهُ مسبَّقا ـ كما يعلم الجميع ـ وتحتِّمها إلى حدٍّ ما. ونتعرَّف هنا أيضا تأثيرَ بعض الحكايات القصصية التالية غيرَ المباشر، المحلّل آنفا: فحب **سوان** لـ**أوديت** ليس له مبدئيّاً أيُّ أثر مباشر على مصير **مارسيل**[72]، وبهذه الصفة قد يَعتبر المعيارُ الكلاسيُّ حبَّ **سوان** على الأرجح **عرضيّاً** تماما؛ لكن أثره غير المباشر ـ أي تأثير المعرفة التي ينالها **مارسيل** عن ذلك الحبّ بواسطة حكاية ما ـ أثر جسيم بالمقابل. وهو بنفسه مَنْ يشهد على ذلك في هذه الصفحة من كتاب «**سدُوم وعامورة**»:

فكرت حينها في كلِّ ما قد علمته عن حبِّ **سوان** لـ**أوديت**، وعن الطريقة التي كان يُخدَع بها **سوان** طيلة حياته. والواقع أنني إذا شئت أن أفكر في ذلك، فإن الفرضية التي جعلتني أبني شيئا فشيئا طبع **ألبيرتين** كله وأؤوِّل تأويلا مؤلما كل لحظة من لحظات حياة لم أستطع أن أتحكم فيها بأكملها، كانت هي الذكرى، الفكرة المتسلِّطة ـ فكرة طبع **السيدة سوان**، كما قد رُوِي لي عنه. وساهمت هذه **الحكايات** في جعل خيالي يتظاهر، في المستقبل، بافتراض أن **ألبيرتين**، بدلا من أن تكون الفتاة الطيِّبة التي كانتها، كانت قادرة على أن تتسم بالخلاعة نفسها والقدرة نفسها على الخدعة التي تتسم بها عاهرة سابقة، وفكرت في كل المعانيات التي كانت تنتظرني في هذه الحالة لو كان عليَّ أن أحبها في يوم من الأيام[73].

ساهَمَتْ هذه الحكايات... : إنه بسبب حكاية حبٍّ عاشه **سوان** سيستطيع **مارسيل** فعلا أن يتخيَّل في يوم من الأيام **ألبيرتينا** شبيهة **بأوديت** : خائنة، فاجرة، صعبة المقابلة، وبالتالي من الصعب أن يُغرَم بها. ونعرف العاقبة. سلطة الحكاية...

ولا ننسَ، على كل حال، أنه إذا استطاع **أوديبوس** أن يفعل ما لا يفتأ كل واحد يشتهيه، كما يُقال، فذلك لأن وَحِياً روى مسبَّقا بأنه سيقتل يوما أباه ويتزوج أمه : فلولا الوحيُّ، لما كان النفي، وبالتالي لما كان التخفِّي، وبالتالي لما كان قتل الأب ولما كان الاستحرام. فوحِيُّ مأساة «**أوديبوس ـ الملك**»* حكاية قصصية تالية بصيغة المستقبل، سيطلِق نطقُها وحده «الآلة الجهنَّميَّة» القادرة على تنفيذه. وهو ليس نبوءة تتحقق، بل فخ في شكل حكاية، فخ «يصيد». أجل، سلطة الحكَاية (وحيلتُها). فمن الحكايات ما يحيي (**شهرزاد**) ومنها ما يميت. ولن نحسن الحكم على قسم «**حب لسوان**» إذا لم نفهم أن هذا الحبّ **المروي** أداة للقَدَر.

الشخص

لقد أمكننا أن نلاحظ حتى الآن أننا لا نستعمل مصطلحي «حكاية بضمير المتكلم، أو حكاية بضمير الغائب»* إلّا وهما مقرونان بمزدوجتي الاحتجاج. فهاتان العبارتان الشّائعتان تبدوان لي فعلا غير مناسبتين، من حيث أنهما تركِّزان التنويع على العنصر الثابت من عناصر الوضع السردي، أعني الحضور ـ الصريح أو الضمنيّ ـ لـ«شخص» السارد الذي لا يستطيع أن يكون في حكايته، ككلِّ ذات للنطق في منطوقها، إلّا بـ«ضمير المتكلِّم» ـ ماعدا التبديل* العرفيّ كما في كتاب «**تعليقات على حرب الغال**» **لكايوس يوليوس قيصر** ؛ وبعبارة أدق : إن التركيز على الـ«شخص» يوهم بأن اختيار السارد ـ الذي هو مجرّد اختيار نحوي وبلاغيّ ـ هو دائما من طراز اختيار **قيصر** الذي قرَّر أن يكتب **مذكَّراته** «بضمير» هذا الشخص أو ذاك. ونعلم جيِّداً أن هذا ليس هو المشكل. فاختيار الروائي ليس اختيارا بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديَّين (ليست صيغتاهما النحويَّتان إلا نتيجة آلية) ؛ وهذان الموقفان السرديان هما : جعل القصة ترويها إما إحدى

* Οιδίπους τύραννος.

° م.ع. ـ آنظر هامش ص. 42.

° م.ع. ـ فيما يتعلق بالتبديل في البلاغة العربية، آنظر أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 3، 1993، صص. 326-327.

«شخصيَّاتـ»ـها(74)، وإما سارد غريب عن هذه القصة. ومن ثم يمكن وُجُودَ الأفعال بضمير المتكلم في نص سردي أن يحيل إلى وضعين مختلفين جدّاً، يخلط النحو بينهما ولكن على التحليل السردي أن يميِّز بينهما، وهما : تسمية السارد بما هو كذلك بنفسه، كما هو الشأن عندما كتب **فرجيليوس** : «**أنا أتغنّى بالأسلحة والإنسان...**»، وتطابق [ضمير] الشخص بين السارد وإحدى شخصيات القصة، كما هو الشأن عندما كتب **كروزوي** : «في سنة 1632، وُلِدْتُ بمدينة **يورك**...». وبالطبع، لا يُرجِع مصطلح «حكاية بضمير المتكلِّم» إلّا إلى ثاني هذين الوضعين، وهذا اللاتساوق يؤكِّد عدم ملاءمته. وبما أن السارد يستطيع أن يتدخَّل في الحكاية **بصفته كذلك**، في كل وقت وحين، فإن كلَّ سرد هو ـ بطبعه ـ مصوغٌ ضمنيّاً بضمير المتكلِّم (ولو بصيغة الجمع الأكاديمية، كما هو الشأن عندما يكتب **ستندال** : «**نحن** سنعترف بأننا... بدأنا قصة بطلنا...»). والسؤال الحقيقيُّ هو هل أتيحت للسارد فرصة استعمال ضمير المتكلِّم للدَّلالة على إحدى شخصياته أو لا ؟ ومن ثم سنميِّز هنا بين نمطين من الحكايات، هما : نمط ذو سارد غائب من القصة التي يرويها (مثال : **هوميروس** في ملحمة «**الإلياذة**»، أو **فلوبير** في رواية «**التربية العاطفية**»)، وآخر ذو سارد حاضر بصفته شخصيَّة في القصة التي يرويها (مثال : رواية «**جِيل بْلاَ**» أو رواية «**مرتفعات وذرينك**»). وأسمِّي النمط الأوَّل ـ لأسباب بديهية ـ **غيري القصة**، والنمط الثاني **مثلي القصة**.

لكن الأرجح أن الأمثلة المختارة تُظهِر سلفا لاتساوقا في وضع هذين النمطين : فـ**هوميروس** و**فلوبير** غائبان معا تماما، وبالتالي **على حدٍّ سواء**، من الحكايتين المعنيَّتين ؛ ولا يمكننا القول، بالمقابل، إن لـ**جيل بلا** و**لوكوود** حضورا متساويا في الحكاية الخاصة بكل منهما : فلا ريب في أن **جيل بلا** هو بطل القصة التي يرويها، ولا ريب في أن **لوكوود** ليس كذلك (وقد يسهُل علينا وجدان أمثلة على «الحضور» الأكثر ضعفا : أعود إلى ذلك الآن). إن الغياب يكون مطلقاً، لكن الحضور درجات. ومن ثم لابدَّ على الأقل من التمييز داخل النمط مِثليِّ القصة بين صنفين : صنف يكون فيه السارد بطل حكايته (رواية «**جيل بلا**»)، وصنف لا يؤدِّي فيه السارد إلا دورا ثانويا، يبدو ـ دائما تقريبا ـ دور ملاحظ وشاهد : **لوكوود**، سالف الذكر، السارد مجهول الاسم في رواية «**لوي لامبير**»*، **إسماعيل** في رواية «**موبي**

* *Louis Lambert.*

ديك»، **مارلو** في رواية «**اللورد جيم**»، **كاراواي** في رواية «**كَاتسبي العظيم**»، **تسايتبلوم** في رواية «**الدكتور فاوستوس**» ـ دون أن ننسى أشهرهم وأكثرهم نمطيَّة، الشفاف (لكن الفضوليّ) **الدكتور واطسن** عند **السير آرثر كونان دويل**[75]. ويبدو كأن السَّارد لا يستطيع أن يكون في حكايته شخصية ثانوية عادية : إنه لا يمكن أن يكون إلَّا نجما، أو مجرَّد متفرِّج. وسنحتفظ للصِّنف الأول (الذي يمثِّل نوعا ما الدرجة القوية لمثليّ القصة) بمصطلح **ذاتي القصة**، وهو مصطلح يفرض نفسه.

إن علاقة السارد بالقصة، المحدَّدة بهذه المصطلحات، علاقة ثابتة مبدئيّاً ؛ وحتى عندما يختفي **جيل بلا** أو **واطسن** مؤقّتا بصفتهما شخصيتين، فإننا نعلم أنهما ينتميان إلى كون حكايتهما القصصيّ، وأنهما سيعاودان الظهور آجلا أو عاجلا. لذلك يتلقى القارئ حتما المرور من وضع إلى آخر بصفته خرقا لمعيار ضمنيّ، عندما يدركه على كل حال : من ذلك، مثلا، اختفاءُ السارد ـ الشاهد الأوَّلي (اختفاء كتوما) من رواية «**الأحمر والأسود**» أو من رواية «**مدام بوفاري**»، أو الاختفاء (الأكثر صخبا) لسارد رواية «**لاميل**»*، الذي يخرج جهارا من القصَّة «كي [يـ]ـصبح أديبا. وهكذا، أيها القارئ الكريم، وداعا، فلن تسمع عنّي بعد الآن»[76]. وهناك خرق أقوى من ذلك، هو تبديل [ضمير] الشخص النحوي للدلالة على الشخصية نفسها : هكذا يمرّ **بيانشون**، في رواية «**دراسة أخرى للمرأة**»، مرورا مفاجئا من «أنا» إلى «هو»[77]، وكأنَّه تخلَّى فجأة عن دور السارد ؛ وهكذا يمرُّ البطل، في كتاب «**جان سانتوي**» ـ على العكس ـ من «هو» إلى «أنا»[78]. وفي مجال الرِّواية الكلاسية، وأيضا عند **بروست**، فإن مثل هذه الآثار تتأتّى طبعا من نوع من المَرَض السردي، يُفسَّر بتعديلات متسرِّعة وحالات نقص في النص ؛ لكنَّنا نعلم أن الرواية المعاصرة قد تعدَّت هذا الحدّ كما تعدَّت حدودا أخرى كثيرة، وهي لا تتردَّد في أن تقيم بين السارد والشخصية (أو الشخصيات) علاقة متغيِّرة أو عائمة، دوخة ضمائر مسندةً إلى منطق أكثر حرِّيَّة، وإلى فكرة أكثر تعقيدا عن الـ«ـشخصية». ولعلَّ أقصى أشكال هذا التحرُّر[79] ليست الأكثر قابلية للإدراك، بسبب أن النعوت الكلاسيّة للـ«ـشخصية» ـ اسم علم، «طبع» بدني أو معنوي ـ قد اختفت منها، ومعها صُوَى السَّير (سير الضمائر) النحوي. ولعل **بورخيص** هو الذي يضرب لنا المثال الأكثر إذهالا على هذا الخرق ـ وذلك بالضبط لأنه يندرج

* *Lamiel.*

هنا في نسق سردي تقليدي تماما يزيد من حدَّة التقابل ـ، في الخُرَافة التي تحمل عنوان «**شكل الحُسام**»(80)، حيث يبدأ البطل برواية مغامرته الدَّنيئة وهو يتماهى مع ضحيَّته، قبل أن يعترف بأنه في الواقع ذلك **الآخر**، الواشي الجبان المتناوَل حتى ذلك الحين، مع الاحتقار اللّازم، بـ«ـضمير الغائب». والتعليق «الإيديولوجي» على هذه الطريقة السرديَّة يعلِّقه **مون** نفسه :

ما يفعله إنسان ما، هو كما لو يفعله كلُّ الناس... أنا هو الآخرون، أيُّ إنسان هو كلُّ الناس.

والخارق الـبورخيصـي، الذي هو في ذلك رمز لأدبٍ حديثٍ بأكمله، **لا يتحيَّز لأي [ضمير] شخص.**

إنَّني لا أنوي أن أجرَّ السرد الـبروستـيّ في هذا الاتجاه، مع أن سيرورة تفتيت الـ«ـشخص» مبدوءة على نطاق واسع (وعلانية). فرواية «**بحثا...**» حكاية ذاتية القصة أساسا، ويكاد لا يتخلى فيها البطلُ ـ الساردُ أبدا لأيِّ أحد (كما قد رأينا) عن امتياز الوظيفة السردية. والأهم ليس هنا حضور هذا الشكل التقليدي تماما، بل أوَّلا العكس الذي يتأتى منه هذا الشكل، ثم الصعوبات التي يلاقيها في رواية كهذه.

وبما أن رواية «**بحثا...**» «سيرة ذاتية متنكِّرة»، فإنه يبدو عموما من الطبيعي تماما ومن المسلَّم به أن تكون حكايةً في شكل سيري ذاتي مكتوب «بضمير المتكلِّم». وهذا «الطبيعي» ذو بداهة خدّاعة، لأن مشروع **بروست** الأوَّلي ـ كما كانت **جيرمين بري** تشتبه به منذ عام 1948 وكما أكَّد نشر كتاب «**جان سانتوي**» منذ ذلك الحين ـ لم يكن يفسح أيّ مجال (ماعدا المجال التمهيدي) لهذا التحيُّز السردي. ولنذكر بأن كتاب «**جان سانتوي**» ذو شكل غيري القصة عمدا. ومن ثم يمنع هذا اللَّفُّ اعتبارَ الشكل السردي لرواية «**بحثا...**» امتداداً مباشراً لخطاب شخصي رسميا، قد لا تشكل تنافراتُه مع حياة **مارسيل بروست** الحقيقية إلا انحرافات ثانوية. «إن الحكاية بضمير المتكلِّم ـ كما قالت **جيرمين بري** بحق ـ هي ثمرة اختيار جمالي واعٍ، وليست علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة

الذّاتية»[81]. فجعْلُ «**مارسيل**» نفسه يروي حياة «**مارسيل**»، بعد جعل الكاتب «**سٍ**» يروي حكاية «**جان**»، أمر ينتمي فعلا إلى اختيار سرديّ متميّز، وبالتالي دالّ، مثل اختيار **ديفو** السردي في رواية «**روبنسون كروزوي**» واختيار **آلان رونيه لوساج** السرديّ في رواية «**جيل بلا**» ــ بل أكثر منهما، بسبب اللف. لكن علاوة على ذلك لا يمكن أن يفوتنا أن نلاحظ أن هذا العكس لِغيْريٍّ القصة إلى ذاتي القصة يصاحب، ويكمِّل، العكس الآخر المشارَ إليه سلفا، عكسَ القصصي التالي إلى القصصي (أو القصصي الكاذب). فقد كان يمكن البطل أن يتحول، بين كتاب «**جان سانتوي**» ورواية «**بحثا...**»، من «هو» إلى «أنا» دون أن يحتِّم هذا التحوُّلُ اختفاء تنضيد المقامات السردية : كان يكفي أن تكون «رواية» **سٍ** سيريَّة ذاتية، أو ببساطة أيضا ذات شكل ذاتي القصة. وبالعكس، كان يمكن اختزال المقام المزدوج دون تعديل للعلاقة بين البطل والسارد : فقد كان يكفي حذف الاستهلال والبدء بشيء من نوع :

طالما كان **مارسيل** قد نام في ساعة مبكِّرة.

ومن ثم لابد من تفحُّص العكس المزدوج الذي يشكِّله التحوّل من النسق السردي لكتاب «**جان سانتوي**» إلى النسق السرديّ لرواية «**بحثا...**» تفحُّصا يتناول دلالته كلها.

وإذا حدَّدنا ــ في كلِّ حكاية ــ وضع السارد بمستواه السردي (داخل القصة أو خارج القصة) وبعلاقته بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة) في آن واحد، فإننا نستطيع أن نرسم في جدول ذي مدخلين الأنماطَ الأربعة الأساسية لوضع السارد : 1) **خارج القصة ــ غيري القصة**، ونموذجه : **هوميروس**، سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها ؛ 2) **خارج القصة ــ مثلي القصة**، ونموذجه : **جيل بلا**، سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة ؛ 3) **داخل القصة ــ غيري القصة**، ونموذجه : **شهرزاد**، ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما ؛ 4) **داخل القصة ــ مثلي القصة**، ونموذجه : **عوليس** في الأناشيد IX — XII، سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصّة به. وفي هذا النسق، يندرج السارد (الثاني) لحكاية «**جان سانتوي**» كلها تقريبا، أي المؤلِّف الروائي التخييلي **سٍ**، يندرج في الخانة نفسها التي تندرج فيها **شهرزاد**، وذلك بصفته داخل القصة ــ غيريّ القصة،

ويندرج سارد رواية «**بحثا...**» (الوحيد) في الخانة المعارضة قطريّاً (بانحراف) ـ أيّاً كان الترتيب المعطَى للمدخلين ـ، التي يندرج فيها **جيل بلا** بصفته خارج القصة ـ مِثليّ القصة :

المستوى / العلاقة	خارج القصة	داخل القصة
غيريّ القصة	**هوميروس**	**شهرزاد** **سٌ**
مثليّ القصة	**جيل بلا** **مارسيل**	**عوليس**

وهذا قلب مطلق، مادام يُنْتَقَلُ من وضع يتسم بالانفصال التام للمقامات (سارد أول ـ مؤلّف خارج القصة : «أنا» / سارد ثان، مؤلّف روائي داخل القصة : «**سٌ**» / بطل قصصي تال : «**جان**») إلى الوضع المعاكس، الذي يتسم باجتماع المقامات الثلاثة في «[ضمير] شخص» واحد : البطل ـ السارد ـ المؤلّف **مارسيل**. وأبرز دلالة لهذا الانقلاب دلالةُ الافتراض المتأخر، والمتعمَّد، لـ**شكل** السيرة الذاتية المباشرة، الذي يجب تقريبه فورا من الواقعة، المناقضة على ما يبدو، والتي مفادها أن المضمون السردي لرواية «**بحثا...**» ليس سيريّاً ذاتيّاً مباشرة بقدرما هو عليه المضمون السردي لكتاب «**جان سانتوي**»[82] ـ وذلك كما لو كان على **بروست** أن يتغلّب أوّلا على التحام معيَّن بذاته، وأن ينفصل عن نفسه لينال الحق في أن يقول «أنا»، أو بعبارة أدق : في أن يجعل هذا البطل الذي ليس نفسَه تماما ولا غَيْرَهُ تماما يقول «أنا». ومن ثم ليس نيل الـ«أنا» هنا عودة إلى الذّات أو حضورا فيها، ليس إقامة في رفاهية الـ«ـذاتية»[83]، بل ربّما هو نقيض ذلك بالضبط : إنه

التجربة الصعبة لعلاقة بالذات مَعيشَةٍ بصفتها ابتعادا (طفيفا) وانزياحا عن المركز، علاقة ترمز إليها، أحسن الرمز، شبهُ المجانَسةِ تلك (التي هي أكثر من محتشمة، والتي تبدو عرضية) بين البطل ـ السارد والموقع[84].

لكن هذا التفسير، كما نتبيَّن، يتناول على الخصوص المرور من غيري القصة إلى ذاتي القصة ويترك قليلا إلغاء المستوى القصصي التالي في الخلفية. فالتكثيف الفظُّ للمقامات ربَّما كان مبدوءا سلفا في تلك الصفحات من كتاب «**جان سانتوي**» التي كانت فيها «أنا» السارد (ولكن أيّ سارد ؟) تحلُّ كما لو سهوا محلَّ «هو» البطل ؛ ولعله نتيجةُ نفاد الصَّبر، ولكن ليس بالضرورة نفادَ الصَّبر من «التعبير عن النفس» أو «الرِّواية عن النفس» برفع قناع المتخيَّل الروائيّ ؛ بل هو تضايُقٌ من العقبات، أو العراقل، التي يضعها انفصال المقامات في طريق سير الخطاب ـ الذي ليس، في كتاب «**جان سانتوي**» سلفا، خطابا سرديّاً فقط. ولعلَّه لا شيء أكثر إزعاجا لسارد توَّاق إلى إرفاق «قصتـ»ـه بهذا النوع من التعليق الذي هو تبريرها العميق، من أن يضطر باستمرار إلى أن يغيِّر «صوتـ»ـه، وأن يروي تجارب البطل «بضمير الغائب» ثم يُعلِّق عليها باسمه الخاصّ، بتطفُّل متكرِّر باستمرار ومتنافر على الدوام : الأمر الذي يستتبع محاولة تجاوز العقبة، والمطالبة بالتجربة نفسها واستلحاقها في النهاية، كما في هذه الصفحة التي يواصل فيها السارد ـ بعد أن يكون قد روى الـ«انطباعات التي يستعيدها» **جان** عندما يذكِّره المنظر الطبيعي لبحيرة **جنيڤ** بالبحر في **بيك مِيْل** ـ يواصل تأبهاته الخاصَّة، وتصميمه على ألَّا يكتُب «إلَّا عندما كان ماض ما ينبعث فجأة في رائحةٍ، في نظرةٍ كان يفجِّرها وكان يختلج فوقه الخيال وعندما كان هذا الفرح يلهمـني»[85]. ونتبيَّن أن الأمر لم يعد يتعلَّق هنا بالسَّهو : إنه التحيز السردي الشامل المتبنَّى في كتاب «**جان سانتوي**» الذي يتبدَّى غير مناسب، والذي ينتهي إلى الخضوع لأعمق حاجات الخطاب **ومقاماتـه**. وتجسِّد مثل هذه «الطواريُّ» مسبَّقا في آن واحد إخفاقَ كتاب «**جان سانتوي**» (أو بالأحرى التخلِّي عنه) واستئنافَه اللَّاحق في صوت رواية «**بحثا...**» الخاصِّ، صوت السرد ذَاتيِّ القصة المباشِرِ.

لكن هذا التحيز الجديد، كما رأينا في فصل الصيغة، ليس بمنجى من الصعوبات، مادام لابدَّ من أن تُدمَج الآن في حكاية ذات شكل سيريّ ذاتي، إخباريَّةٌ مجتمعيةٌ بأكملها تتجاوز غالبا حقل معارف البطل المباشرة، وأحيانا ـ كما هو

حال قسم «حبٌّ لسوان» ـ لا تدخل بسهولة حتى في معارف السَّارد. والواقع أن الرِّواية الـپروستيَّة، كما بيَّن ب. ج. رودجرز(86)، لا تنجح إلَّا بصعوبة كبيرة في التوفيق بين التماسين متناقضين هما : التماس خطاب نظري كلِّيّ الوجود، لا يرتضي السردَ الـ«ـموضوعيّ» الكلاسيّ ويقتضي أن تختلط تجربة البطل بماضي السارد، الذي سيستطيع بذلك أن يعلِّق عليها دون مظهر تطفُّل (وهو ما يستتبع التبنِّي النهائيَّ لسرد ذاتيِّ القصةِ مباشرٍ يمكن فيه أصوات البطل والسارد والمؤلِّف الملتفت نحو جمهور يجب تعليمه وإقناعه، أن تختلط وتمتزج) ـ والتماس مضمون سردي واسع جدّاً، يتجاوز كثيرا تجربة البطل الداخلية، ويقتضي أحيانا ساردا «كلِّيَّ الوجود» تقريبا (الأمر الذي يستتبع عوائق التبئير وتعدُّدياته التي سبق لنا أن صادفناها).

ولعل التحيُّز السرديّ في كتاب «جان سانتوي» لم يكن يُدافَع عنه، والتخلِّي عنه يبدو لنا استعاديّا كأنه «مبرَّر» ؛ أما التحيُّز السردي في رواية «بحثا...»، فهو أحسن تكيُّفا مع حاجات الخطاب الـپروستـيّ، لكنه ليس ـ على كلِّ حال ـ ذا تماسك تامّ. والواقع أن التصميم الـپروستـيّ لم يكن يستطيع أن يكتفي تماما بهذا ولا بذاك : لا بـ«ـموضوعية» الحكاية غيريَّة القصة، التي هي موضوعية مبتعدة كثيرا، والتي كانت تبقي خطاب السارد بعيدا عن الـ«ـعمل» (وبالتالي بعيدا عن تجربة البطل)، ولا بـ«ـذاتية» الحكاية ذاتية القصة، التي هي أكثر شخصية وأضيق فيما يبدو من أن تشمل ـ ليس دون مشابهة للواقع ـ مضمونا سرديّاً يتعدَّى كثيرا تلك التجربة. ونوضِّح أن التجربة المعنيَّة هنا هي تجربة البطل التخييلية، التي أراد پروست ـ لأسباب معروفة ـ أن تكون أضيق من تجربته هو؛ وبمعنى من المعاني، لا شيء في رواية «بحثا...» يتجاوز تجربة پروست، لكن كل ما ظن أن عليه أن ينسبه منها إلى سوان وسان ـ لو وبيركَوط وشارلوس والآنسة ڤانتوي ولوكَراندان وآخرين كثر يتجاوز طبعا تجربة مارسيل : إنها بعثرة متعمَّدة للـ«ـمادة» السيرية الذاتية، مسؤولة بالتالي عن صعوبات سردية معيَّنة. وهكذا ـ وحتَّى لا نمحِّص إلَّا الاسترجاعين الأكثر جلاء ـ يمكن أن نستغرب لكون مارسيل قد تبلَّغ أفكار بيركَوط الأخيرة، ولكن ليس لكون پروست قد نفذ إليها، مادام قد «عاشـ»ـهما بنفسه في جُه ده پُوم في يوم من أيَّام ماي 1921 ؛ كذلك، يمكن الاندهاش لكون مارسيل يدرك جيِّدا مشاعر الآنسة ڤانتوي المبهمة في مونجوڤان، ولكن الاندهاش سيزداد قلَّة ـ على ما أظن ـ لكون پروست قد استطاع أن ينسبها إليها. ويتأتَّى ذلك

كلّه، وأمور أخرى كثيرة، من **پروست**، ولن ندفع باحتقار «المرجع» إلى حدّ الزعم أننا نجهله ؛ لكننا نعلم أيضا أنه أراد أن يتحرر من هذا كلّه وهو يحرِّر منه بطله. ومن ثم لابدَّ له في الوقت نفسه من سارد «عليم» قادر على السيطرة على تجربة أخلاقية موضّعة الآن، ومن ساردٍ ذاتي القصة قادر على أن يضطلع شخصياً بالتجربة الرُّوحية (التي تعطي معنى نهائيّاً للباقي كلّه، والتي تظل، من جهتها، امتياز البطل) ويوثِّقها ويوضِّحها بتعليقه الخاص. الأمر الذي يستتبع ذلك الوضع المفارِق ــ والفاضح في نظر البعض ــ لسرد «بضمير المتكلِّم» عليم أحيانا مع ذلك. وهنا أيضا تتهجَّم رواية «**بحثا**...» ــ دون أن تريد ذلك، وربَّما دون أن تعلمَه، ولأسباب تتعلَّق بطبيعة قصدها العميقة (وشديدة التناقض) ــ على أعراف السرد الروائي الأشدّ رسوخا، وهي تحطِّم لا «أشكال»ـه التقليدية فحسب، بل أيضا ــ وهو اهتزاز أكثر خفاء وبالتالي أكثر حسما ــ منطقَ خطابها ذاتَه.

البطل/السارد

كما في كل حكاية ذات شكل سيري ذاتيّ[87]، فإن العاملين اللذين كان **شپتسر** يسمِّيهما *erzählendes Ich* (أنا الساردة) و *erzähltes Ich* (أنا المسرودةُ) مفصول بينهما في رواية «**بحثا**...» باختلاف في السِّنّ والتجربة يسمح للأول بأن يتناول الثاني بنوع من التفوُّق المتعطِّف أو التهكُّمي، محسوسٍ جدّاً مثلا في مشهد تقديم **مارسيل** المتخلِّف عنه إلى **ألبيرتين**، أو في مشهد القُبلة المرفوض منحها[88]. لكن خاصية رواية «**بحثا**...»، أي ما يميِّزها هنا عن السِّيَر الذاتية الأُخرى ــ الحقيقية أو التخييليَّة ــ كلها تقريبا، هو أن هذا الاختلاف المتغيِّر جوهريا، والذي يتناقص حتما كلّما تقدَّم البطل في «تعلُّم» الحياة، ينضاف إليه اختلافٌ أكثر جذرية ومطلق فيما يبدو، غيرُ قابل للاختزال في «تقدُّم» فقط، هو: الاختلاف الذي يحتِّمه الكشف النهائي، التجربة الحاسمة للتذكّر اللاَّإرادي وللموهبة الجمالية. وهنا تنفصل رواية «**بحثا**...» عن تقاليد رواية التكوين (***Bildungsroman***) لتقترب من أشكال معيَّنة من الأدب الدِّيني، ككتاب «**الاعترافات**»* للـقدِّيس **أوغسطين**: فالسارد لا يعلم فقط، واختباريّاً تماما، **أكثر** مما يعلمه البطل؛ إنه **يعلم** مطلق العلم، أي يعرف **الحقيقة** ــ وهي حقيقة لا يقترب منها البطل بحركة تدريجية ومستمرة، بل تهجم عليه

---

* ***Confessiones.***

(بالعكس من ذلك، وبالرغم من البشائر والإعلانات التي قدّمتها على نفسها هنا وهناك)، تهجم عليه في اللحظة التي يبدو فيها نوعا ما بعيدا عنها أكثر من أي وقت آخر:

لقد طرق المرء جميع الأبواب التي لا تفضي إلى شيء، والباب الوحيد الذي يمكن أن يدخل منه والذي قد يكون بحث عنه دون جدوى خلال مئة عام، يدقه دون علم منه، فينفتح(89).

وهذه الخاصية المميِّزة لرواية «بحثا...» تستتبع نتيجة حاسمة للعلاقات بين خطاب البطل وخطاب السارد. فحتى هذه اللحظة فعلا، كان هذان الخطابان متجاورين، متشابكين، ولكنهما ـ إلّا في حالتين أو ثلاث(90) ـ لم يكونا مختلطين تماما قط : فصوت الخطإ والمحنةِ لم يكن يستطيع أن يتماهى مع صوت المعرفة والحكمة : صوتُ **پارسيفال** مع صوت **كَيرنُمانز**. وعلى العكس من ذلك، فانطلاقا من **الكشف الأخير** (حتى نقلب المصطلح الذي يطلقه **پروست** على كتاب «**سدوم وعامورة** I»)، يمكن الصوتَين أن يمتزجا ويختلطا، أو يتناوبا في خطاب واحد، بما أن «كنت أفكّر» البطلِ يمكن أن تُكتب من الآن فصاعدا : «كنتُ أفهم»، «كنتُ ألاحظ»، «كنت أتكهّن»، «كنت أحسُّ»، «كنت أعلم»، «كنت أدرك جيّدا»، «كنت أرتئي»، «كنت قد انتهيت سلفا إلى هذا الاستنتاج»، «فهمت»، إلخ(91)، أي يمكن أن تتوافق مع «أعلمُ» الساردِ. الأمر الذي يستتبع ذلك التكاثر الفجائي للخطاب غير المباشر، وتناوُبَهُ مع الخطاب الحاضر الخاص بالسارد (دونما تعارض معه ولا تقابُل). وكما سبق أن لاحظنا، فإن بطلَ الحفلة النهارية لم يعد يتماهى **من حيث الفعل** مع السارد النهائي، ما دام العمل الأدبي الذي كتبه الثاني لا يزال آتيا في نظر الأوّل ؛ لكن المقامين يلتقيان سلفا في «التفكير»، أي في الكلام، ما داما يتقاسمان الحقيقة نفسها، التي يمكن أن تنزلق دون تصويب، ودون معارضة فيما يبدو، من خطاب إلى آخر، من زمن (هو ماضي البطل الناقصُ) إلى آخر (هو حاضر السارد) ـ كما تُظهِر ذلك جيّدا هذه الجملة الأخيرة المرنة جدا، الحرة جدا (**الكلّيّة الزمن***، كما قد يقول **إريك آورباخ**)، وهي توضيح تمثيلي تام لقصدها الخاص :

* Omnitempc

على كلّ حالٍ، **لو تُرِك** لي عملي الأدبي مدّة طويلة تكفي لإنجازه، لما **فاتني** أوّلاً أن أصف فيه الناس بأنهم يشغلون حيّزاً فسيحا جدّاً (**حتى ولو اقتضى** الأمر أن أجعلهم يشبهون كائنات مسيخة)، حيّزاً مفرط الامتداد في **الزمن** بالقياس إلى الحيّز المحدود جدّاً الذي يُـفْرَد لهم في الفضاء، وذلك ما داموا **يلمَسون** في وقت واحد، كعمالقة غائصين في السنوات، عصوراً متباعدة جدّاً، **تفصل** بينها أيّام كثيرة.

وظائف السارد

ومن ثمَّ فإن هذا التعديل النهائي يستعمل بكيفية محسوسة جدّاً إحدى وظائف السارد الـبروستـيّ الأساسية. فيمكن أن يبدو غريبا، للوهلة الأولى، أن يُسنَد إلى أي سارد كان دورٌ آخر غير السرد بمعناه الحصري، أي واقعة أن يروي القصة، لكننا نعلم جيِّدا في الواقع أن خطاب السارد، الروائيَّ أو غيرَ الرِّوائيِّ، يمكن أن يضطلع بوظائف أخرى. وربَّما يجدر بنا استعراضها استعراضا سريعا كي نقدِّرَ خصوصية السرد الـبروستـيّ في هذا الشأن أحسن تقدير. ويبدو لي أنه يمكن توزيع هذه الوظائف (تقريبا كما يوزِّع **ياكبسن** وظائف اللغة)[92] حسب مختلف مظاهر الحكاية (بمعناها الواسع) التي ترتبط بها.

وأوّل هذه المظاهر هو **القصة** طبعا، والوظيفة التي ترتبط به هي **الوظيفة السردية** المحضة، التي لا يمكن أيَّ سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد، التي يمكنه كثيرا أن يحاول ـ كما فعل بعض الرِّوائيِّين **الأمريكيين** ـ أن يحصر فيها دوره. والثاني هو **النص** السَّرديُّ، الذي يمكن أن يرجع إليه السَّارد في خطاب لساني واصف نوعا ما (سردي واصف في هذه الحالة) ليُبرِزَ تمفصلاته وصلاته وتعالقاته، وباختصار تنظيمه الداخليّ؛ و«منظِّمات» الخطاب هذه[93]، التي كان **جورج بلَنْ** يسمِّيها «تعليمات الإدارة»[94]، تنتمي إلى وظيفة ثانية يمكن أن نسمِّيها **وظيفة الإدارة**.

والمظهر الثالث، هو **الوضع السردي** نفسه، الذي محرِّكاه هما المسرود له ـ الحاضر أو الغائب أو الضمنيّ ـ والسارد نفسه. فتوجُّه السارد إلى المسرود له ـ واهتمامُهُ بإقامة صلة به، بل حوار معه (حقيقيٌّ، كما في رواية «**مصرف نوسينكَن**»، أو

تخييليٌّ، كما في رواية «**تريسترام شاندي**») أو الحفاظ عليه ـ توافقه وظيفة تذكّر في الوقت نفسه بالوظيفة «الانتباهيَّة» (التحقق من الاتصال) والوظيفة «النِّدائيَّة» (التأثير في المرسل إليه) عند **ياكبسن**. ويسمّي **رودجرز** هؤلاء الساردين، من نمط **شاندي**، الملتفتين دوما نحو جمهورهم والمهتمّين في الغالب بالعلاقة التي يقيمونها معه أكثر من اهتمامهم بحكايتهم نفسها، يسمّيهم «رواة»(95). بل كانوا سيسمّون فيما مضى «محدِّثين»، وربَّما علينا أن نسمّي الوظيفة التي يميلون إلى تفضيلها **وظيفة تواصل** ؛ ونعرف الأهمية التي تتخذها في الرواية الترسلية، وربَّما خصوصا في هذه الأشكال التي يسمّيها **جان روسي** «مونوديّات° ترسُّليَّة»، كمجموعة «**الرسائل البرتغاليَّة**» طبعاً*، التي يصير فيها حضورُ المرسَل إليه الغائبُ عنصرَ الخطابِ المهيمنَ (الملحَّ).

وأخيرا، فإن توجُّه الساردِ نحو نفسه يحتّم وظيفة مماثلة جدّاً للوظيفة التي يسمّيها **ياكبسن** ـ لسوء الحظ إلى حدٍّ ما ـ الوظيفة «الانفعاليَّة» : إنها تلك التي تتناول مشاركة السارد، بما هو كذلك، في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها : إنها علاقة عاطفية حقا، ولكنها أيضا أخلاقية وفكرية، يمكن أن تتخذ شكل شهادة فقط، كما هو الشأن عندما يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه مثل هذه الحادثة(96) ؛ وهذا شيء قد يمكن تسميته وظيفة **البيِّنة**، أو **الشهادة**. لكن تدخلات السارد، المباشرة أو غير المباشرة، في القصة تستطيع أيضا أن تتخذ الشكل الأكثر تعليمية لتعليق مسموح به على العمل : هنا يتأكّد ما يمكن تسميته **وظيفة السارد الإيديولوجيَّة**(97) ؛ ونعلم إلى أيِّ حدٍّ طوَّر **بلزاك**، مثلا، هذا الشكل من الخطاب التفسيري والتعليلي، الناقل عنده، كما عند آخرين كُثُر، للتبرير الواقعي.

وبالطبع، لا ينبغي تلقّي هذا التوزيع إلى خمس وظائف بصفته جامعا مانعا : فليست أيٌّ من هذه المقولات خالصةً تماماً وغيرَ متشاركة مع المقولات الأخرى، وليست أيٌّ منها (ما عدا المقولة الأولى) أساسية تماما، وفي الوقت نفسه ليست أيٌّ منها قابلة للتحاشي تماماً، مهما بُذِل من عناية في سبيل هذا التحاشي. إنه بالأحرى مسألة تركيز وتشديد نسبي : فكل واحد يعلم أن **بلزاك** «يتدخَّل» في حكايته أكثر

° م.ع. ـ**مونودية** (ج. **مونوديات** : (monodie(s) : قصيدة ينشدها صوت واحد (كما في المسرح الإغريقي).
* ***Lettres portugaises.***

من **فلوبير**، وأن **فيلدينك** غالباً ما يتوجه إلى القارئ أكثر من **مدام ده لا فاييت**، وأن «تعليمات الإدارة» أكثر جلاء عند **فينيمور كوبر**[98] أو **طوماس مان**[99] منها عند **همنكواي**، إلخ.، ولكننا لن ندَّعي أننا نستخرج منها تنميطا مزعجا مًّا.

كذلك لن نمحِّص مختلف التجلّيات، التي سبق العثور عليها في موضع آخر، لوظائف السارد الـبروستـيّ غير السردية : من توجُّهاتٍ إلى القارئ، وتنظيمٍ للحكاية عن طريق إعلانات وتذكيرات، وإشاراتٍ إلى المصدر، وشهاداتٍ ذاكرية. إن ما يبقى لنا أن نركّز عليه هنا هو وضعُ شِبْهِ احتكار السارد لما أسميناه الوظيفة الإيديولوجية، والطابع المتعمَّد (غير الإجباريّ) لهذا الاحتكار. وبالفعل، فالوظيفة الإيديولوجية تنفرد عن سائر الوظائف غير السرديَّة بكونها لا تعود بالضرورة إلى السارد. ونعلم إلى أيّ حدٍّ أولى روائيون عظام، أمثال **دوستويفسكي وطـولسطـوي وطومـاس مان وهيرمـان بروخ ومـالرو**، عناية لنقل مهمـة التعليق والخطاب التعليمي إلى بعض شخصياتهم ــ وذلك إلى درجة تحويل مشاهد معيَّنة من رواية **«الممسوسون»*** أو رواية **«الجبل السحري»*** أو رواية **«الأمل»*** إلى مناظرات نظريَّة حقيقية. ولا نجد شيئا من ذلك عند **بروست** الذي لم يتخذ أيَّ «ناطق باسمه» غير **مارسيل**. فـ**سوان وسان لـو وشارلوس** هم ــ بالرغم من ذكائهم ــ مواضيع ملاحظة، وليسوا أصوات الحقيقة، ولا حتى مكالمين حقيقيِّين (ونحن نعرف من جهة أخرى ما يعتقده **مارسيل** عن المزايا الفكرية للمحادثة والصداقة) : فأخطاؤهم ونقائصهم وإخفاقاتهم وانحطاطاتهم أكثر تنويرا من آرائهم. وحتى وجوهُ الإبداع الفني هذه التي هي **بيركَوط** أو **ڤانتوي** أو **إيلستير** لا تتدخل ــ إن صحَّ التعبير ــ بصفتها حائزةَ خطاب نظري مسموح به : فـ**ڤانتوي** أخرس، و**بيركَوط** متحفِّظ أو تافه، والتأمُّل في عملهما الفني يعود إلى **مارسيل**[100] ؛ ويبدأ **إيلستير**، رمزيّاً، بتهريجات تلميذ رسَّام هو **السيِّد بيش**، والأحاديث التي يتحدَّثها في **بالبيك** أقل أهمِّية من تعليم قماشياته الصامت. وذلك لأن المحادثة الفكرية نوع مناقض بوضوح للذوق الـبروستـيّ. ونعرف الاحتقار الذي يلهمه إيَّاه كلُّ ما «يفكِّر» ــ وذلك، في نظره، كـ**هيكَو** القصائد الأولى ــ «بدلا من أن يكتفي، كالطبيعة، بالحَمْلِ على التفكير»[101]. فالبشريَّة كلُّها، من **بيركَوط** إلى **فرانسواز** ومن **شارلوس** إلى **السيِّدة**

---

* *Besy* .
* *Der Zauberberg* .
* *L'espoir* .

سازرا، تبدو أمامه كأنها «طبيعة» مكلّفة بإثارة الفكر، لا بالتعبير عنه. وهي حالة قصوى من الأنانة* الفكرية. وأخيرا، فإن **مارسيل** عصاميٌّ على طريقته الخاصة.

والنتيجة أن لا أحد ـ ما عدا البطل أحيانا في ظروف سبق ذكرها ـ له وعليه أن ينازع الساردَ امتيازه الذي هو التعليق الإيديولوجي : الأمر الذي يستتبع التكاثر المعروف لهذا الخطاب «المؤلّفي/السلطوي» (auctorial)، حتى نستعير من نقاد اللغة الألمانية هذا المصطلح الذي يدلّ في الوقت نفسه على حضور المؤلّف (الحقيقي أو التخييلي) و**السلطة** المطلقة لهذا الحضور في عمله الأدبيّ. وهذا الخطاب النفسيّ التاريخيّ الجماليّ الماورائي مهم كمّاً وكيفاً، بالرغم من الإنكارات[102]، بحيث يمكننا على الأرجح أن نَعْزُوَ إليها مسؤوليةَ ـ وبمعنى من المعاني فضلَ ـ أقوى هزّة معطاةٍ في هذا العمل الأدبيّ، وبهذا العمل الأدبيّ، للتوازن التقليدي للشكل الرّوائي : فإذا أحسَّ الجميع برواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» بصفتها ليست «رواية خالصة بعد»، بصفتها العمل الأدبي الذي يُنهِي، على مستواه، تاريخ النوع (الأنواع) ويدشّن، مع بعض الأعمال الأدبيّة الأخرى، فضاء **الأدب** الحديث، الذي هو فضاء بلا حدود وغير محدَّد تقريبا، فإنها تدين بذلك طبعا ـ وهذه المرّة أيضا بالرغم من «مقاصد المؤلّف» وبفعل حركة لا تقاوَم لأنها كانت غير إرادية ـ لاجتياح التعليق للقصة، والمقال للرواية والخطاب للحكاية.

المسرود له

هذه الأمبريالية النظرية وهذه الحقيقة المؤكّدة قد يمكنهما أن تحملا على الظن أن دور المرسَل إليه سلبيٌّ تماما هنا، أي أنه ينحصر في أن يتلقى رسالة عليه أن يقبلها كما هي أو يرفضها وفي أن «يستهلك» بعد فوات الأوان عملا أدبياً أنجز بعيدا عنه ومن دونه. وقد لا يكون هناك شيء أكثر مناقضة من هذا لاقتناعات **بروست**، ولتجربته الخاصة في القراءة، ولأقوى مقتضيات عمله الأدبي.

وقبل فحص هذا البعد الأخير من المقام السردي **البروستي**، لابد من قول كلمة أكثر عمومية عن هذه الشخصية التي أسميناها المسرود له، والتي تبدو وظيفتها

* م.ع. ـ **الأنانة** (Solipsisme) : مذهب يقرّر أنّ الأنا وحده هو الموجود، وأن الفكر لا يُدرك سوى تصوُّراته.

في الحكاية قابلة للتغيُّر إلى حدٍّ بعيد. المسرود له، مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع السرديّ، ويقع بالضرورة على المستوى القصصيّ نفسه ؛ أي أنه لا يلتبس قبليّاً بالقارئ (ولو الضِّمني) أكثر ممَّا يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلِّف.

ولساردٍ داخل القصة مسرودا له داخل القصة ؛ وحكاية **دي كَريو** أو **بيكسيو** لا تخاطب قارئ رواية «**مانون ليسكو**» أو رواية «**مصرف نوسينكَن**»، وإنَّما تخاطب **السيِّد رننكور** وحده، **فينو وكوتير وبلونديه** وحدهم، الذين تدلُّ عليهم وحدهم سمات «ضمير المخاطَب» الحاضرة ـ عند الاقتضاء ـ في النص، تماما كما لا تستطيع السمات التي سنجدها في رواية ترسُّليَّة أن تدلَّ إلَّا على المراسل. ولا نستطيع ـ نحن القرَّاء ـ أن نتماهى مع هؤلاء المسرود لهم التَّخييليِّين أكثر مما يستطيع أولئك الساردون داخل القصة أن يخاطبونا، أو حتى أن يفترضوا وجودنا[103]. ولذلك لا نستطيع مقاطعة **بيكسيو** ولا مراسلة **السيدة ده تورڤيل**.

وعلى العكس من ذلك، لا يستطيع السارد خارج القصة أن يتوجَّه إلَّا إلى مسرود له خارجَ القصةِ واحدٍ، يلتبس هنا بالقارئ الضمنيِّ، ويمكن كل قارئ حقيقي أن يتماهى معه. وهذا القارئ الضمنيّ غير محدَّد مبدئيا، مع أنه يحدث لـ**بلزاك** أن يلتفت بالأخص تارة إلى القارئ الريفي، وتارة إلى القارئ الـ**پاريزي**، ومع أن **شتيرن** يدعوه أحيانا **السيدة القارئة** أو **السيِّد القارئ**. كذلك يمكن السارد خارج القصة أن يزعم، كـ**مورسو**، أنه لا يخاطب أحدا، لكن هذا الموقف الشائع شيوعاً كافياً في الرواية المعاصرة لا يستطيع طبعاً أن يغير واقعة أن حكاية ما تخاطب بالضرورة شخصا مَّا، وتتبطَّن دائما نداء إلى المرسَل إليه، مثلها في ذلك كمثل كل خطاب. وإذا أدَّى وجود مسرود له داخل القصة إلى أن نبقى مبتعدين ونحن نوسِّطه دائما بيننا وبين السارد ـ كما يتوسَّط **فينو وكوتير وبلونديه** بين **بيكسيو** والمستمع المتطفِّل خلف الحاجز، الذي لم تكن هذه الحكاية موجَّهة إليه (لكنِ ـ كما يقول **بيكسيو** ـ «هناك دائما أُناس بالقرب») ـ، فإنه كلَّما كان المقام المتلقِّي شفَّافا، وكلَّما كان ذِكره في الحكاية صامتا، كان تماهي كلِّ قارئ حقيقي مع ذلك المقام الضِّمنيّ أو حلُولُه محلَّه أكثر سهولة على الأرجح، أو بعبارة أفضل : أكثر قهرا.

وهذه العلاقة بالضبط ـ بالرغم من بعض الاعتراضات النادرة والتافهة جدّاً، التي سبقت الإشارة إليها ـ هي التي تقيمها رواية «**بحثا...**» مع قرَّائها. فكل واحد

منهم يعتبر نفسه هو المسرود له الضمنيّ، والمتوقَّع بلهفة كبيرة، لهذه الحكاية المدوِّمة التي، لكي توجد في حقيقتها الخاصة، تحتاج، أكثر من أيٍّ حكاية أخرى على الأرجح، إلى أن تفلت من انتهاء «الرِّسالة النهائية» والاكتمال السردي، لكي تستأنف بلا نهايةٍ الحركةَ الدائريةَ التي تحيله دوما من العمل الأدبيِّ إلى الموهبة التي «يروي»ـها ومن الموهبة إلى العمل الأدبيّ الذي تُحدِثه، وهكذا دواليك.

وكما تؤكِّد ألفاظ الرِّسالة الشهيرةِ ذاتها إلى **ريڤيير**[104]، فإنّ «وثوقيَّة» العمل الأدبي الـ**ـپروستـ**ـي و«بناءَ»ه لا يمتنعان عن لجوء مستمر إلى القاريْ، المكلَّف بـ«ـتخمينـ»ـهما قبل أن يَنكشفا، بل وتأويلهما أيضا، حالما يُكتَشفان، وردّهما إلى الحركة التي تولِّدهما وتنقلهما في الوقت نفسه. ولم يكن **پروست** يستطيع أن يستثني نفسه من القاعدة التي يذكرها في كتاب «**الزمان المستعاد**»، والتي تمنح القاريْ حقَّ ترجمة كون العمل الأدبي بألفاظه الخاصة لكي «يُضفي بعد ذلك عمومية تامة على ما يقرأه» : فمهما كانت الخيانة الظاهرة التي يرتكبها القاريْ، فإنه «في حاجة إلى أن يقرأ بكيفية معيَّنة حتى يقرأ جيِّدا ؛ وليس على المؤلِّف أن يغتاظ من هذا، بل عليه بالعكس أن يترك أكبر الحرية للقاريْ»، لأن العمل الأدبيّ ليس في النهاية، حسب **پروست** نفسه، إلّا آلة بصريَّة يقدِّمها المؤلِّف للقاريْ حتى يساعده على أن يقرأ في ذاته. «لأن الكاتب لا يقول «قارئي» إلّا بحكم عادة اكتسبها من لغة المقدِّمات والإهداءات التي هي لغة منافقة. أما الواقع، فهو أن كل قاريْ إنما هو قاريْ يقرأ»[105].

ذلك هو وضع المسرود له الـ**ـپروستـ**ـيُّ المدوِّخ : فهو ليس مدعوّاً إلى «نبذ هذا الكتاب»[106] كـ**ـناثانايل**، بل هو مدعوٌّ إلى إعادة كتابته، وهو خائن تماما ودقيق بأعجوبة، كـ**ـپيير مينار** الذي يختلق حرفيّاً رواية «**ضون كيخوطه**»[107]. ويفهم كلُّ واحد ما تقوله تلك الخرافة، المنتقلة من **پروست** إلى **بورخيص** ومن **بورخيص** إلى **پروست**، والموضِّحة توضيحا تمثيليّاً تامّاً في قاعات الاستقبال الصغيرة المتجاورة لرواية «**مصرف نوسينكَن**» : فمؤلِّف الحكاية الحقيقيّ ليس من يرويها فحسب، بل أيضا ـ وأحيانا أكثر ـ من يسمعها، والذي ليس بالضرورة من يخاطَب بها : فهناك دائما أناس **بالقُرب**.

هـوامـش

(1) انظر في هذا الشأن: G. Genette, *Figures II*, p. 61-69

(2) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 258-266.

(3) ذلك، مثلا، هو شأن تز. **طودوروف**، «مقولات الحكاية الأدبية»، تر. الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن **آفاق** (مجلة)، عدد 8ـ9، سنة 1988، ص ص. 30ـ54.

(4) بخصوص قصص «**ألف ليلة وليلة**»، انظر: تز. طودوروف، «الناسّ ـ الحكايات : ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي»، تر. **موريس أبو ناضر**، ضمن **مواقف** (مجلة)، عدد 16، سنة 1971، ص. 143ـ144 :

«يبدو أن الرقم القياسي [للتضمين] حققه (المثال) الذي تضربه لنا قصة الحقيبة الدامية. فهنا

تروي شهرزاد أن

جعفر يروي أن

الحلاق يروي أن

أخاه (وله ستّة إخوة) يروي أن...

وآخر قصة هي قصة من الدرجة الخامسة».

لكن مصطلح **التضمين** لا يعترف بواقعة أن كل قصة من هذه القصص هي بالضبط في «درجة» أعلى من درجة القصة السابقة، بما أن ساردها شخصية في القصة السابقة؛ ذلك لأنه يمكن أيضا «تضمين» حكايات من مستوى واحد، بمجرد استطراد ودون تبديل للمقام السردي: انظر استطرادات **جاك** في رواية «**جاك القدري**».

(5) أطلق هذا الاسم على متلقي الحكاية، وذلك كما فعل ر.**بارط** (ر. بارط، «مدخل إلى تحليل بنيوي للحكايات»، تر. ح. بحراوي وب. القمري و.ع.ح. عقار، ضمن **آفاق** (مجلة)، **مرجع مذكور**، ص. 7ـ29)، وعلى غرار التعارض الذي اقترحه أ.ج. **كَريماص** بين **المرسل والمرسل إليه** (A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 117).

(6) توحي بعض استعمالات صيغة الحاضر بالالتباس الزمني (وليس بالتواقت بين القصة والسرد)، لكنها تبدو مخصصة ـ ويا للغرابة! ـ لأشكال خاصة جدا من الحكاية (هي «القصة العجيبة» والأحجية والمسألة أو التجربة العلمية وملخّص الحبكة) ودون استثمار أدبي مهم. وحالة «الحاضر السردي» الذي له قيمة الماضي مختلفة أيضا.

(7) قد يمكن أن يكون ملائما، ولكن لأسباب ليست ذات طابع مكاني تماما: لأن إنتاج حكاية «بضمير المتكلم» في السجن أو على سرير مستشفى أو في مستشفى للأمراض النفسية والعقلية يمكن أن يشكل عنصرا حاسما لإعلان النهاية: انظر رواية «**لوليتا**»*.

(8) أقتبس هذا المصطلح من : Z. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, 1969, p. 48، وذلك للدلالة على كل نوع من الحكاية يسبق فيه السردُ القصةَ.

---

* *Lolita.*

(9) إن النقل الإذاعي أو التلفزي هو طبعا الشكل الأكثر فورية لهذا النمط من الحكاية، الذي يتبع فيه السرد العمل تتبعا قريبا جدا إلى درجة أنه يمكن أن يعتبر متواقتا معه، وهو ما يستتبع آستعمال صيغة الحاضر. ونجد استعمالا أدبيا غريبا للحكاية المتواقتة في الفصل التاسع والعشرين من رواية «آيفَنهو»*، حيث تروي ريبيقة لـآيفَنهو الجريح المعركة التي تقع حذاء القصر، والتي تتتبَّعُها هي من النافذة.

(10) بخصوص تنميط الروايات الترسلية حسب عدد المتراسلين، انظر:

J. Rousset, «Une forme littéraire : le roman par lettres», *Formes et Signification*,

وكذا:

B. Romberg, *op. cit.*, p. 51 *sq*.

(11) ذلك ما يحدث، مثلا، في رواية «**العلاقات الخطيرة**»، عندما تكتشف **السيدة ده ڤولانج** رسائل **دانسني** في مكتب ابنتها ؛ وهو اكتشاف أشعر **دانسني** بنتائجه في الرسالة رقم 62، «الإنجازيّة» بكيفية نموذجية. انظر: **Z. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 44-46.**

(12) انظر:

B.T. Fitch, *Narrateur et Narration dans «l'Etranger» d'Albert Camus*, Paris (1960), 1968, part. p. 12-26.

(13) ولكن توجد أيضا أشكال مختلفة من السرد المذكراتي: ذلك، مثلا، هو شأن أول دفتر من رواية «**السمفونية الرعوية**»، أو الطباق المعقد في رواية «**استعمال الزمن**».

(14) الرسالة رقم 97.

(15) قارن مع الرسالة رقم 48، من **ڤالمون** إلى **تورڤيل**، المكتوبة في سرير **إيميلي**، «فوراً»، و**في أوانه** إن صح التعبير.

(16) وقد كُتبت كلُّها بصيغة الحاضر ماعدا رواية «**المتلصِّص**»*، التي نعلم أن نسقها الزمني أكثر تعقيدا.

(17) وأبرز توضيح تمثيلي أيضاً هو رواية «**الغيرة**» التي يمكن أن يقرأها المرء كما يَهْوى على الصعيد الموضوعاني في غياب أي غيور في السرد، أو يقرأها على العكس من ذلك بصفتها مُونُولُوجاً داخلياً محضا لزوج يراقب زوجته ويتخيل مغامراتها العاطفية. ونحن نعرف الدور المحوري الذي أدّاه، بالضبط، هذا العمل الأدبي المنشور عام 1959.

(18) انظر: **G. Genette, *Figures II*, p. 210-211.**

(19) باستثناء الماضي المركّب*، الذي يوحي في **اللغة الفرنسية** بقرب نسبيّ، فإن «الماضي التام يُقيم صلة حية بين الحدث الماضي والحاضر الذي يتم فيه تذكُّره. إنه زمن من يروي الوقائع بصفته شاهدا، مشاركاً؛ ومن ثم فهو أيضا الزمن الذي يختاره كل من يريد أن يبلّغنا حرفيّا الحدث المنقول ويربطه بحاضرنا»

E. Benveniste, «Les corrélations du temps dans le verbe français», in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 244). ونحن نعرف كل ما تدين به حكاية «**الغريب**» لاستعمال هذا الزمن.

(20) لقد ذهبت **كيت هامبوركر** (***Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957 [trad amer. *The Logic of Literature*, trans. Marilynn J. Rose, 2d éd., Bloomington, Ind., 1973**) إلى حد نفي كل قيمة زمنية عن «الماضي الملحمي». وتوجد في هذا الموقف المتطرف والمتنازع فيه كثيرا حقيقةٌ معينة مبالغ فيها.

---

* ***Ivanhoe.***
* ***Le Voyeur.***
* **Passé composé.**

(21) نعلم أن ستندال ـ على العكس من ذلك ـ يحبُّ (لأسباب الاحتراس السياسي) أن يؤرِّخ، وبعبارة أدق أن يسبِّق تأريخ المقام السردي لرواياته : فرواية «الأحمر والأسود» (المكتوبة عام 1829 ـ 1830) أرّخها بتاريخ 1827، ورواية «دير شرتريي پارما» (المكتوبة عام 1839) أرّخها بتاريخ 1830.

(22) «في تلك الناحية من الجزء الغربي من هذه المملكة [المتحدة]، التي تُسمَّى عادةً محافظة سومرست، كان يقيم إلى عهد قريب (وربما لا يزال يقيم) نبيل كان يدعى ألْوُرْثي...» (Tom Jones, Book I, chap. 2 [Norton, p. 27]).

(23) «السيِّدة ڤوكير ـ التي كان اسمُها بالولادة ده كونفلان ـ هي امرأة عجوز تُدِيرُ، منذ أربعين سنة، فندقاً برجوازيّاً في پاريز...».

(24) «وجهُها (هو) شاحبٌ مرتاح هادئ، وصوتها (هو) رخيمٌ متأمِّل وسلوكُها (هو) بسيط، إلخ.».

(25) «يتَّخذ [السيدُ أومي] الشيطان وليّاً ؛ فتراعي السلطة جانبه، ويحميه الرأي العام. ويتسلم وسام الشرف تَوّاً». ولنذكِّر بأن الصفحات الأُولى («كنا ندرس، إلخ») تشير سلفاً إلى أن السارد معاصر للبطل، بل زميل له في الدراسة.

(26) يبدو الشطاريُّ الإسپانيُّ استثناء فذّاً من هذه «القاعدة» ؛ ذلك على كل حال هو شأن رواية «لازاريلّو»، التي تنتهي بتشويق («كان زمن نجاحي، وكنت في أوج كلِّ سعادة»). وذلك هو أيضا شأن رواية «كَوزمان دي ألفراشي»* ورواية «بوسكون»*، ولكن وهما يَعِدَانِ بـ«تتمّة ونهاية» لن تحصلا.

(27) *Robinson Crusoe* (Oxford : Blackwell, 1928), III, 220.

أو ـ على صعيد أكثر تهكُّما ـ فقرة رواية «جيل بلا» :

«مضت على ذلك ثلاث سنوات، يا صديقي القارئ، وأنا أعيش عيشة لذيذة مع أشخاص عزيزين جداً. وتتويجا لرضاي، تفضلت السماء بمنحي طفلين، ستصير تربيتهما تسلية شيخوختي، وأظن نفسي أباهما بشعور من الحب والإجلال».

(28) James M. Cain, *Double Indemnity*, in Cain X 3 (New York : Knopf, 1969), p. 465.

(29) Sterne, *Tristram Shandy*, Book IV, chap. 13.

(30) إن الإشارات الزمنية من نوع «قُلنا سلفاً»، «سنرى لاحقا»، إلخ.، لا تحيل في الواقع إلى زمنية السرد، وإنما تحيل إلى فضاء النص (= قلنا في مكان سابق، سنرى في مكان لاحق...) وإلى زمنية القراءة.

(31) PIII, 872 et 873/RHII, 1001 and 1002.

(32) Muller, p. 45 ; Germaine Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, 1969, p. 38-40 [Trad. angl. *Marcel Proust and Deliverance from Time*, trans. C. J. Richards and A. D. Truitt, 2d ed. (New Brunswick, N. J., 1969), pp. 19-20].

(33) Muller, p. 46.

(34) p. 215.

(35) PIII, 1043/RHII, 1136.

(36) p. 127.

(37) تقع هذه الحادثة (PIII, 951/RHII, 1063) بعدَ «أقل من ثلاث سنوات» ـ وبالتالي بعدَ أكثر من سنتين ـ من حفلة كَيرمانت النهاريَّة.

---

* *Guzman de alfarache.*
* *Buscon.*

(38) خصوصا لوي مارتان ــ شوفْيي :

كما في المذكّرات، فإن من يمسك بالريشة ومن نراه يعيش، والمتباينين في الزمن، ينزعان إلى أن يجتمعا في آخر المطاف ؛ إنهما ينزعان إلى ذلك اليوم الذي يبلغ فيه تقدم البطل المتحرّك تلك المائدة التي يدعوه السارد ــ الذي لا يعود منفصلاً عنه في الزمن ولا متصلاً به في الداكرة ــ إلى أن يجلس إليها بجواره حتى يكتبا معا كلمة : **النهاية**.

(«Proust ou le double *Je* de quatre personnes» (*Confluences*, 1943), in Berzani, *Les Critiques de notre temps et Proust*, Paris, 1973, p. 56) [Trad. angl. «Proust and the Double I», *Partisan Review*, 16 (October 1949), 1012].

(39) Muller, pp. 49-50.

لنذكّر، مع ذلك، بأن استباقات معيّنة (كاللقاء الأخير بـأوديت) تشمل جزءاً من ذلك «العهد».

(40) Rousset, *Forme et signification*, p. 144.

(41) لقد سبق لي أن اقترحت هذه المصطلحات في كتابي «**محسِّنات** *II* » (*Figures II*, p. 202). وتوحي السابقة ــ *méta* [**تال**] طبعا هنا، كما في «*métalangage*» [**لغة تالية**]، بالمرور إلى الدرجة الثانية : ذلك بأن *métarécit* [**الحكاية التالية**] حكاية ضمن حكاية، و*métadiégèse* [**القصة التالية**] كون هذه الحكاية الثانية، بما أن *diégèse* [**قصة**] تدل (حسب استعمال شائع الآن) على كون الحكاية الأولى. غير أنه لا بد من الإقرار بأن هذا المصطلح يشتغل بخلاف نموذجه في المنطق واللسانيات : إذ أن *métalangage* [**اللغة التالية**] (م.ع. ــ وهو ما نترجمه عادة بـ«**باللغة الواصفة**» ؛ ولكننا ترجمناه هنا هكذا حتى ننقل برهنة ج. جنيت التي نحن بصددها نقلا دقيقا)] لغة يُتَحَدَّث بها عن لغة أخرى، وبذلك قد تكون *métarécit* [**الحكاية التالية**] هي الحكاية الأولى، التي قد تُروَى ضمنها حكاية ثانية. لكن بدا لي أنه خير لنا أن نحتفظ للدرجة الأولى بأبسط التسميات وأشيعها، وبالتالي أن نعكس منظور الدمج. وبالطبع، ستكون الدرجة الثالثة المحتملة *méta-métarécit* [**حكاية تالية للتالية**]، مع *méta-métadiégèse* [**قصتها التالية للتالية**]، إلخ.

(42) زد على ذلك أنه يمكن الشخصية نفسها أن تضطلع بوظيفتين متطابقتين (متوازيتين) على مستويين مختلفين. ففي أقصوصة «**سارازين**»*، مثلا، يُصبح السارد خارج القصة هو نفسه سارداً داخل القصة عندما يروي لرفيقته قصة **زامبينيلا**. ومن ثم يروي لنا أنه يروي هذه القصة التي ليس بطلها من جهة أخرى: إنه وضع مناقض تماما لوضع **مانون** الذي هو أكثر شيوعاً، والذي يصبح فيه السارد الأوّل على المستوى الثاني مستمع شخصيّة أخرى تروي قصتها الخاصة. ولا يوجد وضع **سارد مزدوج**، على حدّ علمي، إلا في أقصوصة «**سارازين**».

(43) انظر «تنبيه من المؤلّف» المنشور في مستهلّ رواية «**مانون ليسكو**».

(44) ومع ذلك يظل فرق مهم قائماً بين هذه «المونوديات الترسُّلية»، على حد تعبير **روسي**، ويوميات شخصية؛ وهذا الفرق هو وجود مرسَل إليه (ولو أخرس)، وآثاره في النص.

(45) ومن ثم لدينا هناك استرجاع قصصي تال، الأمر الذي ليس بالطبع حالةَ كلّ استرجاع. ففي أقصوصة «**سيلڤيا**» نفسها، مثلا، تكون استعادة الفصول الرابع والخامس والسادس على يد السارد نفسه ولا يُحصَل عليها بواسطة ذاكرة البطل:

بينما ترتقي العربةُ المرتفعاتِ، لنُعِدْ تركيب الذكريات عن الفترة التي كنتُ آتي فيها إليها في معظم الأحيان.
=

* *Sarrazine*.

= إن الاسترجاع هنا قصصيٌّ تماما ـ أو إذا شئنا أن نبرز بوضوح أكبر تساوي المستوى السردي: إنه **متساوي القصة** (وتعليق **بروست** موجود في : *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 235 [Trad. ang. .(*Marcel Proust on Art*,p. 147], et Recherche, P III, 919/RH II, 1038.

(46) *Odyssey*, book XII, II 452-453, trans. S. H. Butcher and A. Lang (New York, Modern Liberary, 1950), p. 194.

(47) Tite-Live, *Histoire romaine*, II, ch. 32 [Trad. angl. Livy, *From the Founding of the City*, Book II, chap. 32, trans, B. O. Foster (London: Loeb Classical Library, 1925), p. 325].

(48) Cortazar, «Continuidad de los Parques», in *Final del Juego*.

(49) Pierre Fontanier, *Commentaire raisonné sur «Les Tropes» de Dumarsais* (1818, rééd. Genève: Slatkine, 1967).

إن قصيدة «**موسى النجي**...» تلهم بوالو (Boileau, *Art poétique*, I, vers 25-26) هذا الانصراف بلا رحمة:

و(**سانت آمان**)، المتّبع لـ**موسى** في طول الصحاري وعرضها، يركض مع **فرعون** ليغرق في البحار.

(*The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, and Boileau*, trans. Soame, ed. Albert S. Cook [*Bosaol*: Ginn and Co., 1892], p. 160).

(50) Garnier, pp. 495 et 197.

(51) تشكل *métalepse* [**انصراف**] هنا نسقا مع *prolepse* [**استباق**] و*analepse* [**استرجاع**] و*syllepse* [**استخدام**] و*paralepse* [**زيادة**]، بمعنى خاص هو: «تناوُل (روايةٌ) مع تبديل المستوى».

(52) P II, 724/RH II, 102-103; P II, 1076/RH II, 339; P III, 216/RH II, 530.

أو أيضا: «لنقل الآن فقط، بينما تنتظرني **ألبيرتين**...» (P II, 1011/RH II, 292).

(53) Sterne, *Tristram Shandy*, III, chap. 38, and IV, chap. 2.

(54) أدين بكشف اللعبة الانصرافية البعيد لفلتة اللسان هذه ـ التي ربما هي إرادية ـ لأستاذ في التاريخ: سندرس الآن **الامبراطورية الثانية** منذ الانقلاب حتى عطلة **عيد الفصح**.

(55) Borges, *Enquêtes*, p. 85 [Trad. angl. *Other Inquisitions*, 1937-1952, Trans. R. Simms (Austin, 1964), p. 46.

(56) Platon, *Théétète*, 143c. Trad. Chambry [Trad. angl. Plato, *Théaetetus*, 143c, in *Plato's Theory of knowldge: The «Theatetus» and the «Sophist»* of Plato, Trans. Francis M. Cornford (London, Routledge and Kegan Paul, 1935), p. 17.

(57) سمات كتشوش الوضوح وبطء الحركة وبُعد الصوت وتحوُّل الملوَّن إلى الأبيض والأسود أو العكس، إلخ. زد على ذلك أنه كان يمكن سنُّ أعراف من هذا النوع في الأدب (خطوط مائلة، خطوط مسوَّدة، إلخ.).

(58) P III, 551/RH II, 768 .

(59) «الموهبة الخفية التي يشكل **هذا المؤلِّف** تاريخَها» (P II 397/RH I, 1002)؛ «أبعاد هذا **المؤلَّف**...» (P II, 642/RH II, 33)؛ «هذا الكتاب الذي لا توجد فيه ولو واقعة واحدة ليست تخييلية...» (P III, 846/RH II, 981).

(60) «**نظن** أن **السيد ده شارلوس**...» (P II, 1010/RH II, 291).

(61) «لننبه **القارئ**...» (P III, 40/RH II, 406)؛ «قبل العودة إلى متجر **جوبيان**، يود المؤلِّف أن يقول إنه قد يحزنه كثيرا أن يستاء **القارئ**...» (P III, 46/RH II, 410).

(62) P II, 651-652/RH II, 39-40.

(63) P II, 705-712/RH II, 77-82.

(64) P III, 515-516/RH II, 744-745; P III, 524-525/RH II, 750-751.

(65) P III, 709-717/RH II, 880-885.

(66) P I, 953/RH I, 712-713.

(67) P III, 737/RH II, 900.

(68) P III, 756-762/RH II, 914-919.

(69) P I, 467-471/RH I, 358-361; P II, 257-263/RHI, 899-904; P III, 182-188/RH II, 506-510; P III, 574-582/RH II, 786-792; P III, 995-998/RH II, 1098-1101.

(70) «غالباً ما كنت أروي لنفسي، بعد كثير من السنوات، عندما كنت أشرع في الاهتمام بطبعه بسبب التشابهات التي كان ينطوي عليها ـــ من نواحٍ مختلفة تماما ـ مع طبعي...» (P I, 193/RH I, 148)؛ «ولم يكن، كما كنت في كومبري إبّان طفولتي...» (P I, 295/RH I, 227)؛ «كما كان عليّ أن أكون بنفسي...» (P I, 295/RH I, 228)؛ «جدّي» (P I, 194, 310/RH I, 149, 238)؛ «خالتي» (P III, 311-312/RH I, 239-240)، إلخ.

(71) في كتاب «جان سانتوي»، تبدو الشخصيتان مختلطتين؛ وأيضا في مسوَّدات معيَّنة من «الدفاتر». انظر مثلا: André Maurois, p. 153 [Trad. angl. André Maurois, *Proust: Portrait of a Genius*, Trans. Gerard Hopkins (New York, 1950), p. 125].

(72) وذلك ما لم نحسب أيضا وجودَ جيلبيرت ذاته، «ثمرة» ذلك الحبّ...

(73) P II, 804/RH II, 147.

(74) يُستعمَل هذا المصطلح [شخصيات] هنا لانعدام مصطلح أكثر حيادا أو أكثر توسُّعا لا يوحي بلا حقٍّ ـ كما يفعل هذا ـ بـ«بشرية» الفاعل* السردي، بينما لا شيء يمنع في المتخيَّل أن يُعْهَدَ بهذا الدور لحيوان (رواية «مذكرات حمار»*)، بل لشيء «جامد» (لا أدري هل علينا أن ندرج في هذه الفئة ساردي رواية «الحلي المذياعة»* المتتابعين).

(75) إن أحد متغيِّرات هذا النمط هو الحكاية ذات السارد الشاهد الجماعيّ: طاقم رواية «زنجيُّ النرجس»*، سكان المدينة الصغيرة في رواية «وردة لإميلي»*. ونحن نتذكر أن الصفحات الأولى من رواية «مدام بوفاري» مكتوبة بهذه الطريقة.

(76) Stendhal, *Lamiel* (Paris: Divan, 1948), p. 43

وتبدو الحالة المعاكسة، وأعني ظهور «أنا» ذاتية القصة ظهورا مفاجئا في حكاية غيرية القصة، تبدو أشد ندرة. ويمكن «أظن» الستندالية (Lewen, p. 117, *Chartreuse*, p. 76) أن تظل مسندة إلى السارد بصفته كذلك.

(77) Balzac, *Autre étude de femme*, Genève: Skira, pp. 75-77.

(78) *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 319; trans. Hopkins, pp. 118-119.

(79) انظر مثلا: J.L. Baudry, *Personnes*, Paris, Seuil, 1967

(80) *Fictions*, p. 153-161 [Trad. angl. *Ficciones*, ed. Anthony Kerrigan (New York: Grove Press, 1962), pp. 117-122].

---

* *Mémoires d'un âne.*

* *Les bijoux indiscrets.*

* *The Nigger of the «Narcissus».*

* «A Rose for Emily».

(81) *Op. cit.*, p. 27 [Trad. angl. Brée, p. 8].

(82) أنظر : Tadié, p. 20-23.

(83) ليست «الذّاتويّة» البروستية الشهيرة شيئا أقل من تأكيد للذاتية. ولم يَفت **بروست** نفسه أن يغضب من الاستنتاجات مفرطة السهوله التي كانت تُستنتَج من اختياره السردي:

بما أنني قد ألمّت بي مصيبة بدء كتابي بـ«أنا» ولم أعد أستطيع أن أغيّرها، فإني «داتيّ» إلى الأبد.
أما لو بدأت بدلا من ذلك بـ«كان روجي موكلير يشغل سرادِقاً»، لاعتُبِرتُ «موضوعيّاً» نهائيا.»

(à J. Boulanger, 30 Novembre 1921, *Correspondance générale*, Paris, 1932, III, 278).

(84) بخصوص هذه القضية المثيرة للجدل، انظر:

M. Suzuki, «Le «Je» proustien», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 9 (1959); Harold Waters, «The Narrator, not Marcel», *French Review*, 33 (February 1960), p. 389-392, et Muller, p. 12 et 164-165.

ونعلم أن الورودين الوحيدين لهذا الاسم الشخصيّ في رواية «بحثا...» متأخران (P III, 75 et 157/RH II, 429 and 488)، وأن الورود الأوّل يتم بتحفظ. لكن يبدو لي أن هذا لا يكفي لجعل المرء يَرفضه. وهذا لو كان على المرء أن يرفض كل شيء لا يقال إلّا مرة واحدة... ومن جهة أخرى، فإن إطلاق اسم مارسيل على البطل ليس طبعاً مطابقة له مع بروست؛ لكن هذا التوافق الجزئي والهش رمزي غاية الرمزية.

(85) *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 401; Trans. Hopkins, p. 410.

(86) Rogers, *Proust's narrative Techniques*, p. 120-141.

(87) يتعلق الأمر هنا بالسيرة الذاتية الكلاسية، ذات السرد اللاحق، وليس بالمونولوج الداخلي بصيغة الحاضر.

(88) P I, 855-856/RH I, 642-643 et P I, 933-934/RH I, 698-699.

(89) P III, 866/RH II, 997.

(90) معظمها مشكّل من لحظات التأمل الجمالي، بصدد **إيلستير** (P III, 252-258/RH II, 555-559) أو **فاكتير** (P III, 158-162/RH II, 489-492) أو **فانتوي** (P III, 252-258/RH II, 555-559)، عندما يستشعر البطل ما سيؤكده له الكشف النهائي. وينطوي كتاب «سدوم وعامورة I»، الذي هو بمعنى من المعاني مشهدُ كشفٍ أوّل، ينطوي أيضا على سماتٍ توافق الخطابات، لكن السارِد يُعنى فيه، مرة واحدة على الأقل، بتصحيح أحد أخطاء البطل (P II, 630-631/RH II, 24-25). ويتجلى استثناء معاكِس في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان»، والتي يكون فيها السارد هو الذي يزعم أنه يشاطر الشخصية وجهة نظرها.

(91) P III, 869-899/RH II, 999-1023.

(92) Roman Jakobson, «Closing Statement : Linguistics and Poetics», in Thomas A. Sebeok, ed., *Style in Language* (Cambridge, Mass = M. I. T., Press, 1960), pp. 350-377. [Trad. fr. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 213-220].

[م.ع. – تر. عربية : ر. ياكبسن، «اللسانيات والشعريات»، تر. محمد معتصم، يصدر ضمن مؤلّف جماعي].

(93) R. Barthes, «Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967, p. 66.

(94) *Regiebemerkungen* (*Stendhal et les problèmes du roman*, p. 222).

(95) Rogers, *op. cit*, p. 55.

(96) أحس وأنا أكتبُ هذا أن نبضي لا يزال في ارتفاع؛ وهذه اللحظات ستحضرني دوما لو عشت مئة ألف سنة.

(Rousseau, *Confessions*, p. 20).

لكن يمكن أيضا أن تقوم شهادة السارد على أحداث معاصرةٍ لفعل السرد وغيرِ متصلةٍ بالقصة التي يرويها : كصفحات رواية **«الدكتور فاوستوس»** عن الحرب التي تجيش في حين يحرر **تسايتبلوم** ذكرياته عن **لِفِرْكُونْ**.

(97) التي ليست بالضرورة وظيفة المؤلِّف الايديولوجيَّة : فأحكام **دي كَرِيو** لا تورِّط قبليّاً **الأب بريفو** ؛ وأحكام السارد ـ المؤلف التخييلي لرواية **«لوسيان لوين»** أو رواية **«دير شَرْتْرِيي بارما»** لا تورِّط **هنري بيل** البتَّة.

(98) تحاشيا لإعطاء حكايتنا طولا يمكن أن يُتعِب القارئ، فإننا نرجوه أن يتخيَّل أنه مضى أسبوع بين المشهد الذي خُتِم به الفصل السابق والأحداث التي في نيَّتنا أن نلخِّص علاقتها به في هذا؛

من المناسب أن يتوقف مجرى السرد لحظة بينما نعود إلى تلك الأسباب التي نجم عنها، من بين ما نجم، الخصام الوحيد الذي رُوِي للتوّ. ولابدَّ أن يكون هذا التوقف... إلخ.

(James Fenimore Cooper, *The Prairie*, chaps. 8, 15 [New York : Holt Rinehart and Winston, 1950], pp. 92, 178).

(99) بما أن الفصل السابق ضخم فوق الحدّ، فإنه يحسن بي أن أشرع في فصل جديد ؛

في رأيي أن الفصل الذي انتهى للتّو ضخمٌ جدّاً أيضا ؛

لا أنظر إلى الوراء وأمتنع عن عدّ عدد الصفحات المتراكمة بين الأرقام الرومانية السابقة والأرقام التي أسطِّرها للتّو..

Thomas Mann, *Docteur Faustus*, chap. IV, V, IX [Trad. angl. Thomas Mann, *Doctor Faustus*, chaps. 4, 5, 9, trans. H. T. Lowe-Porter (New York : Knopf, 1948), pp. 21, 30, 70].

(100) وليس إلى **سوان**، حتى فيما يخصُّ **السوناتة** :

هل كان هذا تلك السعادة التي اقترحَتْها جملة السوناتة الصغيرة على سوان الذي كان **قد أخطأ** وهو يماثلها بلذّة الحب ولم يكن يستطيع العثور عليها في الإبداع الفني...

(P III, 877/RH II, 1006).

(101) P III, 549/RH I, 1107.

(102) الأمر الذي يستتبع إغراءَ الكاتب الفظّ بأن يكتب أعمالا فكرية. وهي سماجة جسيمة. إن عملا يحتوي نظريات مثله كمثل بضاعة تُلصق عليها بيِّنَة السِّعر.

(P III, 882/RH II, 1009).

ألا يعرف قارئُ رواية **«بحثا...»** ما تكلّفه ؟

(103) تتمثل حالة خاصة في حالة العمل الأدبي القصصيّ التالي، من نمط قصة **«الوقح العجيب»** أو كتاب **«جان سانتوي»**، الذي يمكنه عند الاقتضاء أن يستهدف قارئا. ولكنه نفسه قارئٌ تخييلي مبدئيا.

(104) أخيرا أجد قارئا يحزر أن كتابي مؤلَّف وثوقيٌّ وبناءٌ !

(*Choix de lettres*, par Kolb, p. 197).

(105) P III, 910-911/RH II, 1031-1032.

(106) م.أ. ـ **ناثانايل** هي الشخصية التي يخاطبها السارد «المتكلِّم» في رواية **«الأغذية الأرضية»** لـ**أندريه جيد**.

(107) م.أ. ـ في قصة بورخيص **«بيير مينار، مؤلِّف رواية «ضون كيخوطه»***.

* «Pierre Menard, Author of *Don Quixote*».

خاتمة

لكي نختم دون تلخيصات عديمة الجدوى، هاكم بعض كلمات النقد الذاتي أو - إن شئتم - كلمات الدِّفاع. فلا شك في أن المقولات والإجراءات المقترحة هنا غير خالية من العيوب في نظري، لأنها كانت، كما يحدث غالبا، اختيارا بين مساويً. ولعل التكاثر المفهومي والمصطلحي، في مجال يُترَك عادة للحدس والاختباروِيَّة، سيكون قد أثار حفيظة أكثر من واحد، وَأنا لا أنتظر من «الخَلَف» أن يحتفظ بقسط كبير جدّاً من هذه الاقتراحات. فهذه الترسانة، كأيِّ ترسانة أخرى، ستَبطُل حتما قبل مرور بضع سنوات، وهي ستبطُل بسرعة لأنها ستُحمَلُ أكثر على محمل الجِدِّ، أي ستُناقَش وتُجرَّب وتُراجَع عند الاستعمال. ومن سمات ما يمكن تسميته **المجهود العلميّ** أن يعلم أنه مُلغىً ومحكومٌ عليه بالتَّلف أساساً : وهي سمة سلبية حقّاً بل ذات اعتبار محزن للذهن «الأدبيّ»، النَّزّاع دوما إلى أن يتوقَّع مجدا مّا بعد الوفاة، لكن إذا استطاع النَّاقد أن يحلم بعمل أدبيّ من الدرجة الثانية، فإن الشعريّ، من جهته، يعلم أنه يشتغل في العابر (لنقُل بالأحرى : **على** العابر) ؛ إنه عامل عاطل مسبَّقاً.

ومن ثمَّ أظن وآمل أن هذه الترسانة كلّها، الهمجية بالتأكيد في نظر هواة الأدب - الاستباقات، الاسترجاعات، الترددي، التبئيرات، النقصانات، القصصيّ التالي، إلخ. - ستبدو غدا من أكثر الترسانات خشونة، وستنضمُّ إلى رُزَمٍ أخرى ضائعة في مزابل **الشعريّات** ؛ وأملُنا ألا تَؤُولَ إليها دون أن تكون قد قدَّمت فائدة عابرة مّا. لقد كان **كَيُوم دوكام**، القلق سلفا من تفاقم التلوُّث الفكري، يحظر دائما خَلْقَ كائنات العقل - قد نقول اليوم مواضيع نظرية - من غير ضرورة تقتضيها. ولعلّي أكره نفسي لو لم أحترم هذا المبدأ، لكن يبدو لي على الأقل أن بعضا من الأشكال الأدبيَّة المشار إليها والمعرَّفة هنا تستدعي أبحاثا يجب القيام بها، لم تكد تُتناوَل في هذا العمل إلّا تناوُلًا سطحيّاً لأسباب بديهية. فعسى أن أكون قد زوَّدت النظرية الأدبية وتاريخ الأدب ببعض مواضيع الدِّراسة التي هي دُنْيا على الأرجح، ولكنها أكثر تهذيبا من الكيانات التقليدية كـ«ـالرِّواية» أو «الشِّعر».

وربَّما كان التطبيق الخاصّ لهذه المقولات والإجراءات على رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» أكثر إزعاجا أيضا، ولم أستطع أن أنكر أن قصد عملي الحاليّ يكاد

يتحدَّد تماما بنقيض هذا التصريح التمهيدي لدراسة حديثة العهد وممتازة عن فنِّ الرِّواية عند **پروست**، وهو تصريح يلحق من أول وهلة على الأرجح بإجماع ذوي النيات الحسنة:

> لم نُرِد أن نفرض على عمل **پروست** الأدبي مقولات خارجة عنه أو فكرة عامَّة عن الرواية أو عن الكيفية التي على المرء أن يدرس بها رواية من الروايات ؛ إننا لم نرد أن نكتب مقالة في الرِّواية، تكون توضيحاتها التمثيلية مستعارة من رواية «**بحثا...**»، بل مفاهيم ناشئة من العمل الأدبي، وتتيح قراءة **پروست** كما قرأ **پروست بلزاك وفلوبير**. فلا نظرية للأدب إلّا في نقد المفرد(1).

وبالطبع، لا يمكننا أن نؤكِّد أن المفاهيم المستعملة هنا «ناشئة من العمل الأدبي» حصرا، وقلما أمكن اعتبار هذا الوصف للحكاية الـپروستـية متقيدا بالفكرة التي كان **پروست** نفسه يكوِّنها عنها. فمثل هذه المسافة بين **النظرية الأهلية** والمنهج النقديّ يمكن أن تبدو خرقاء، ككلِّ المفارقات الزمنيَّة. ومع ذلك يبدو لي أنه لا ينبغي للمرء أن يثق ثقة عمياء في الجماليَّات الصريحة لكاتب من الكتاب، حتى ولو كان ناقدا في عبقريَّة مؤلِّف كتاب «**ضد سانت ـ بوف**»*. فالوعي الجماليُّ للفنَّان، عندما يكون كبيرا، يكاد لا يكون أبدا في مستوى ممارسته، وما هذا إلا أحد تجلِّيات ما كان يرمز إليه **هيكل** بطيران بومة **مينيرڤا** المتأخِّر. ونحن لا نملك مثقال ذرَّة من عبقريَّة **پروست**، ولكننا نمتاز عليه (تقريبا كما يمتاز الحمار الحيُّ على الأسد الميت) بأننا نقرأه انطلاقا بالضبط ممَّا ساهم في ابتكاره ـ أعني هذا الأدب الحديث الذي يدين له بالكثير ـ وبالتالي بأننا ندرك بوضوح في عمله الأدبي ما لم يكن فيه إلّا قيد النشوء، ـ لا سيما أن خرق المعايير والابتكار الجماليّ هما عنده في أغلب الأحيان لاإراديَّان وأحيانا لاواعيان، كما رأينا : فقد كان هدفه شيئا آخر، ويكاد هذا المحتقِر للطليعة يكون ثوريّاً دائما بالرَّغم منه (قد أقول إن ذلك أفضل طريقة لأن يكون المرء كذلك، لو لم يكن لديَّ الظَّنُّ المبهم بأنها الطريقة الوحيدة). ونكرِّر مرَّة أخرى، وعلى أثر آخرين كُثر، أننا نقرأ الماضي في ضوء الحاضر ؛ أفليس هكذا كان **پروست** نفسُه يقرأ **بلزاك وفلوبير**، أولا يُظَنُّ حقّاً أن مفاهيمه النقديَّة كانت «ناشئة من» مطوَّلة «**الملهاة البشرية**» أو من رواية «**التربية العاطفية**»؟

* م.ع. ـ وهو تلميح إلى **مارسيل پروست** مؤلِّف الكتاب.

وبالطريقة نفسها، ربَّما، أتاح لنا نوعُ **المَسْح** (بمعناه البصريّ) «المفروضُ» هنا على رواية «**بحثا...**»، أتاح لنا ــ وهذا ما آمله ــ أن نُبرز من هذه الزاوية الجديدة ظلالا غالباً ما أغفلها **پروست** نفسه، وأغفلها النقد الـپروستيّ حتى الآن (كأهمية الحكاية الترددية، مثلا، أو القصصي الكاذب)، أو أن نصف بكيفية أدق سمات سبقتْ مُعاينتُها، كالمفارقات الزمنية أو التبئيرات المتعدِّدة. فالـ«شبكة»* المحطوط من قدرها كثيرا ليست أداة للحجز، أو للتشذيب المُخصي، أو للإعادة إلى الصواب : إنها إجراء اكتشاف، ووسيلة وصف.

ولا يعني ذلك ــ وهذا أمر قد يكون القارئُ تبيَّنه سلفا ــ أن مستعملها يحرم على نفسه كلَّ تفضيل وكلَّ تقويم جمالي، بل كل تحيُّز. فقد بدا على الأرجح، في هذه المقارنة للحكاية الـپروستية مع نسق **الممكنات السرديَّة** العام، بدا أن فضول المحلِّل وإيثاره كانا يذهبان بانتظام إلى أكثر مظاهر الحكاية الـپروستيَّة **انحرافا**، أي إلى الخروق الخاصَّة أو طلائع تطوُّر مقبِل. ولعلَّ هذا التقييم المنظَّم للطرافة والتجديد ساذَج نوعا ما، ورومانسيٌّ أيضا على الجملة، لكن لا أحد يستطيع اليوم أن يفلت منه إفلاتا تامّاً. ويقدِّم **رولان بارط** في كتابه «**س/ز**» تعليلا لذلك مقنعا جدّاً :

> لماذا القابل للكتابة (ما يمكن أن يُكتَبَ اليوم) قيمتُنا ؟ لأن رهان العمل الأدبيّ (الأدب بصفته عملا)، هو جعل القارئ منتجا للنص، وليس بَعْدُ مستهلكا له(2).

ولعلَّ تفضيل ما هو «قابل للكتابة» (لنترجم على التقريب : ما هو حديث)، في نصِّ **پروست**، وليس ما هو «قابل للقراءة» (ما هو كلاسي) فحسب، لعلَّه يعبِّر عن رغبة الناقِد، بل الشِّعريِّ، في أن يؤدِّي، عند اتصاله بنقاط النص «المخرِّبة» جماليّاً، دورا أكثر فعالية بغموض من دور الملاحظ والمحلِّل فقط. ويظنُّ القارئ، هنا، أنه يشارك فعلا في الإبداع **ويساهم** فيه بمقدار صغير جدّاً (صغير جدّاً، ولكنه حاسم) ؛ وذلك، ربَّما، وهو يتعرَّف فقط على السمات التي ابتكرها العمل الأدبيّ دون علم من مؤلِّفه غالبا، بل وهو يوضحها. ولنذكِّر مرَّة أخرى بأن هذه المساهمة،

* م.ع. ــ **الشبكة**: هذه الكلمة كانت تعني في باديء الأمر أوراقاً مقوَّاة مثقَّبة توضع على رسالة مرموزة لإظهار العلامات المهمّة وإخفاء ما سواها. أمَّا الآن، فالكلمة يستعملها علماء النفس للدلالة على كتاب للوصفات الطبِّية يسهِّل ملاحظة من الملاحظات.

بل هذا التدخُّل، كان أكثر من شرعيٍّ بعض الكثرة في نظر **بروست**. والشعريُّ هو أيضا «القاريُ الخاصُّ لذاته»، والاكتشاف (كما يقول لنا **أيضا** العلمُ الحديثُ) هو دائما شيء من الابتكار.

ولعلَّ تحيُّزاً آخر، وهو تحيُّز مرفوض في هذه الحالة، سيفسِّر لماذا ليست هذه «الخلاصة» خلاصةً ــ أعني : لماذا لن نجد هنا «تركيبية» نهائية قد تنضمُّ فيها كلُّ السمات المميِّزة للحكاية الـ**بروستـ**ـيَّة المستخرَجَةُ في أثناء هذه الدراسة، إلى بعضها البعض وقد يعلِّل فيها بعضُها البعض. فعندما كانت مثل هذه التوافقات أو الترابطات تتجلَّى بكيفية لا يُعتَرَضُ عليها (كما هو الشأن، مثلا، بين اختفاء المجمل وانبثاق التردُّدي، أو بين التعدُّد الصيغيّ وإلغاء القصصيّ التالي)، فإنَّنا لم نفتأ نتعرَّفها ونوضِّحها. لكن قد يبدو لي مزعجا البحث عن الـ«ـوحدة» بأيِّ ثمن، وبذلك **فَرْضُ** تماسك العمل الأدبيِّ **بالقوَّة** ــ الأمر الذي هو، كما نعلم، أحد أقوى إغراءات النقد، وأحد أكثرها ابتذالا (حتى لا نقول أكثرها سوقيَّة)، وأيضا أحد أسهلها إرضاء، بما أنه لا يتطلّب إلّا قليلا من البلاغة التأويلية.

والحال أننا إذا لم نستطع أن ننفي عن **بروست** إرادة التماسك ومجهود البناء، فإنه لا يمكن أيضا أن ننفي عن عمله الأدبيّ مقاوَمة مادَّته وقسطَ غيرِ المضبوط ــ ربَّما قسطَ غير القابل للضبط. وقد سبق أن لاحظنا الطابع الارتجاعي (هنا كما عند **بلزاك** أو عند **ڤاكنير**) لِوَحْدَةٍ محقّقة بكيفية متأخِّرة على مادة متنافرة وغير متجانسة أصلا. وتبيَّنَّا أيضا قسط النقص المعزوِّ إلى العمل المكمِّل نوعا مَّا للعمل الأدبيّ، والذي ولَّده إرجاءُ عام 1914 الطاريُ. ولعلّ رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» كانت ــ في ذهن **بروست** على كلِّ حال ــ عملا أدبيّاً «مكتملًا» : كان ذلك عام 1913 ؛ والتركيب الثلاثي التامّ لتلك الفترة (كتاب «**من جهة بيت سوان**» وكتاب «**من جهة كَيرمانت**» وكتاب «**الزمن المستعاد**») يشهد على ذلك بطريقته الخاصة. لكننا نعرف ماذا جرى لرواية «**بحثا...**»، ولا أحد يستطيع الادِّعاء أن بنيتها الفعلية ناتجة عن شيء آخر غير الظروف : فهناك سبب فعَّال، هو الحرب، وسبب سلبيٌّ، هو الموت. صحيح ألّا شيء أسهل من التعليل بالصُّدفة ومن «البرهنة» على أن رواية «**بحثاً...**» قد وجدت أخيرا بتاريخ 18 نونبر 1922 التوازن التَّامّ والتناسب الدقيق اللذين كانا ينقصانها حتى ذلك الحين ؛ لكن هذه السهولة بالضبط هي التي نرفضها هنا. وإذا اكتملت رواية «**بحثا...**» ذات يوم، فإنها لم تعد كذلك اليوم،

ولعل الطريقة التي قَبلت بها التوسيع العجيب اللاحق تثبت أن ذلك الاكتمال المؤقّت لم يكن، ككلّ اكتمال، إلّا وهماً استعادياً. ولابدّ من ردّ هذا العمل الأدبيّ إلى نقصه، إلى رعشة اللّامحدَّد، إلى نَفسِ **الناقص**. فرواية «**بحثا**...» ليست موضوعا مغلقا : إنها ليست موضوعا.

هنا أيضا على الأرجح، تتجاوز ممارسةُ **پروست** (اللّاإراديَّةُ) نظريَّته وقصدَه ــ لنقُل على كلِّ حال إنها تطابق رغبتنا خير مطابقة. فقد ضاعفت ثلاثيةُ عام **1913** المتناسقةُ من مساحتها، ولكن من جانب واحد فقط، بما أن الجناح الأول يظلّ، بالقوة، متقيِّدا بالمخطط الأوَّليِّ. وهذا الاختلال في التوازن، أو الانزياح عن المركز، يروق لنا بصفته كذلك وبسبب **عدم تعمُّده**، وسنحترس جيِّدا من تبريره ونحن «نتناول» انغلاقا غير موجود وبناء وهميّاً، كما سنحترس من اختزال تعسُّفيّ لما كان **پروست** يدعوه، بصدد شيء آخر، «احتمال الحكاية»[3]. إن «قوانين» الحكاية الـ**پروستـ**ـيَّة هي ــ كتلك الحكاية ذاتها ــ جزئية، ناقصة، ربَّما مخاطرة : إنها قوانين عرفية واختباريَّة تماما، ولا ينبغي تجميدها في **معيار**. فالشّفرة، هنا، كالرّسالة*، لها ثغراتها ومفاجآتُها.

لكن لاشك في أن هذا الرفض للتبرير هو تبرير بطريقته الخاصة. فنحن لا نفلت من ضغط المدلول، لأن الكون الدلائلي يكره الفراغ ولأن **تسمية** الاحتمال هي سلفا إسناد وظيفة إليه وفرض معنى عليه. وحتى ــ أو خصوصا ؟ ــ عندما يصمُت الناقد، فإنه يقول الكثير. وربما كان الأفضل له ــ كما للحكاية الـپروستـية نفسها ــ ألا «ينتهي» أبدا، أي بمعنى من المعاني ألّا يبدأ أبداً.

هوامش

(1) Tadié, *Proust et le Roman*, p. 14.
(2) Barthes, *S/Z*, p. 10.
(3) *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 314.

* م.ع. ــ من النافل القول إن الرسالة ــ حسب نظرية التواصل ــ تحقيق (ملموس) للشفرة (المجرَّدة).

المصادر والمراجع

1. أعمال بروست الأدبية والنقدية

A la recherche du temps perdu, texte établi par Pierre Clarac et André Ferré, collection de la Pléiade, Gallimard, Paris,t. I : nov. 1955 ; II : janv. 1956 ; III : mai 1956. (Tr. *Remembrance of Things Past*. Trans. C.K. Scott Moncrieff and Andreas Mayor. 2 vols., New York: Random House, 1934, 1970).

Jean Santeuil, précédé des *Plaisirs et les jours*, texte établi par Pierre Clarac et Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, Paris, 1971. (Tr. *Jean Santeuil*. Trans. Gerard Hopkins. New York: Simon and Schuster, 1956. Tr. *Pleasures and Regrets*. Trans. Louise Varèse. New York: Crown, 1948).

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, texte établi par Pierre Clarac et Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, Paris, 1971. (Tr. [*Contre Sainte-Beuve*] *Marcel Proust* on Art and Literature, 1896-1919. Trans. Sylvia Townsend Warner. New York: Meridian, 1958. Tr. [Selections from *Pastiches* and *Essais*] *Marcel Proust: A Selection from His Miscellaneous Writings*. Trans. Gerard Hopkins. London: Allan Wingate, 1948).

Correspondance générale, Plon, Paris, 1930-1936.

Choix de lettres, présenté par Philip Kolb, Plon, Paris, 1965.

متغيّرات رواية «بحثاً...» أو مشاريعها المختلفة :

Du côté de chez Swann, Grasset, 1914.

Chroniques, Gallimard, Paris, 1927.

Contre Sainte-Beuve, suivi de *Nouveaux Mélanges*, texte établi par Bernard de Fallois, Gallimard, Paris, 1954.

Textes retrouvés, recueillis et présentés par Philip Kolb et L. B. Price, University of Illinois Press, Urbana, 1968 ; et *Cahiers Marcel Proust*, Gallimard, Paris, 1971.

André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949. (Tr. *Proust: Portrait of Genius*. Trans. Gerard Hopkins. New York: Harper, 1950).

Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, Paris, 1971.

2. دراسات نقدية ونظرية

Aristote, *Poétique*, éd. Hardy, les Belles Lettres, Paris, 1932.

Auerbach (Erich), *Mimesis* (1946), trad. fr., Gallimard, Paris, 1968. (Tr. amér. *Mimesis: The Representations of Reality in Western Literature*. Trans. Willard Trask. 1953; rpt. Garden City, New York: Anchor Doubleday, 1957).

Balzac (Honoré de), *Etudes sur M. Beyle* (1840), Skira, Genève, 1943.

Bardèche (Maurice), *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, 1971.

Barthes (Roland), «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8. (Tr. «An. Introduction to the Structural Analysis of Narrative» *N & H*, 6 [Winter 1975], 237-272).

— «Le discours de l'Histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967.

— «L'effet de réel», *Communications* 11, 1968.

— *S/Z*, Seuil, Paris, 1970. (Tr. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974).

Bentley (Phyllis), «Use of summary», in *Some Observations on the Art of Narrative*, 1947, repris in Philip Stevick, éd., *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967, p. 47-52.

Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966. (Tr. amer. *Problems in General Linguistics*. Trans. Mary Elisabeth Meek. Coral Gables, Fla. : University of Miami Press, 1971.

Blin (Georges), *Stendhal et les Problèmes du roman*, Corti, Paris, 1954.

Booth (Wayne), «Distance and Point of view», *Essays in Criticism*, 1961, p. 60-79. (Trad, fr., «Distance et point de vue», *Poétique* 4, 1970).

— *The Rhetoric of Fiction*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1961.

Borges (Jorge Luis), *Enquêtes*, Gallimard, Paris, 1957, (Trad. amér. *Other Inquisitions*, 1937-1952. Trans. Ruth L.C. Simms Austin: University of Texas Press, 1964).

— *Discussions*, Gallimard, Paris, 1966.

Bowling (L. E.), «What is The Stream-of-Consciousness Technique ?», *PMLA*, 65, 1950, p. 333-345.

Brée (Germaine), *Du temps perdu au temps retrouvé* (1950), Les Belles Lettres, Paris, 1969. (Tr. *Marcel Proust* and Deliverance from Time. Trans. C.J. Richards and A.D. Truitt. 2d ed. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1969).

Brooks (Cleanth) & Warren (Robert Penn), *Understanding Fiction*, New York, Crofts, 1943.

Daniel (Georges), *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, Paris, 1963.

Debray-Genette (Raymonde), «Les figures du récit dans *Un cœur simple*», *Poétique* 3, 1970.

— «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», *Littérature* 2, 1971.

Dujardin (Edouard), *Le Monologue intérieur*, Messein, Paris, 1931.

Feuillerat (Albert), *Comment Proust a composé son roman*, Yale Univ. Press, New Haven, 1934.

Fitch (Bryan T.), *Narrateur et Narration dans "l'Étranger" d'Albert Camus*, Archives des Lettres modernes, N° 34, Paris, 1961, 2e éd. rév.,1968.

Forster (E. M), *Aspects of the Novel*, Edward Arnold, Londres, 1927.

Friedman (Melvin), *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method*, Yale Univ. Press, New Haven, 1955.

Friedman (Norman), «Point of view in Fiction», *PMLA*, 70, 1955, repris in Philip Stevick, éd., *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967, pp. 108-137.

Genette (Gérard), *Figures*, Seuil, Paris, 1966.

— *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.

Greimas (A.J.), *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.

Guiraud (Pierre), *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1971.

Hachez (Willy), «La Chronologie et l'âge des personnages de *A.L.R.T.P.*», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956 ; «Retouches à une chronologie», *ibid*, 11, 1961 ; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid*, 15, 1965.

Hamburger (Käte), *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1957. (Tr. *The Logic of Literature*. Trans. Marilynn J. Rose. 2d. rev. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1973).

Houston (J. P.), «Temporal patterns in *A.L.R.T.P.*», *French Studies*, 16, janv. 1962, p. 33-44.

Huet (J. B), *Traité de l'origine des romans*, 1670.

Humphrey (Robert), *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, Berkeley, 1954.

Jakobson (Roman), «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, 51, 21-37. (Tr. fr. «A la recherche de l'essence du langage», *Problèmes du langage*, Gallimard, Paris, 1966.

Jauss (H. R), *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A.L.R.T.P.* (1965), Carl Winter, Heidelberg, 1970.

Lämmert (Eberhart), *Bauformen des Erzählens*, J. B. Metzlersche Verlag, Stuttgart, 1955.

Lefebve (Maurice-Jean), *Structure du discours de la poésie et du récit*, La Baconnière, Neuchâtel, 1971.

Lips (Marguerite), *Le Style indirect libre*, Payot, Paris, 1926.

Lubbock (Percy), *The Craft of Fiction*, Londres, 1921 ; rpt. New York : Viking, 1957.

Martin-Chauffier (Louis), «Proust et le double 'Je' de quatre personnes», In *Problèmes du roman (Confluences)*, 1943, partiellement repris in Jacques Bersani, éd., *Les Critiques de notre temps et Proust*, Garnier, Paris, 1971, pp. 54-66. (Tr. «Proust and the Double I», *Partisan Review*, 16 [October 1949], 1011-1026).

Maurois (André), *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949. (Tr. *Proust? Portrait of a Genius*. Trans. Gerard Hopkins, New York: Harper, 1950).

Mendilow (A.A.), *Time and the Novel*, New York: Humanities Press, 1952.

Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, Paris, 1968. (Tr. amer. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. Michael Taylor, New York: Oxford University Press, 1974).

Müller (Gunther), «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für P. Kluckhorn und Hermann Schneider*, 1948, repris in *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.

Muller (Marcel), *Les Voix narratives dans A.L.R.T.P.*, Droz, Genève, 1965.

Painter (George D.), *Proust : The Early Years and Proust: The Later Years*, New York: Atlantic Little, Brown, 1959 et 1965. (Tr. fr., Mercure, Paris, 1966).

Picon (Gaëtan), *Malraux par lui-même*, Seuil, Paris, 1953.

Platon, *La République*, éd. Chambry, Les Belles Lettres, 1946-1947.

Pouillon (Jean), *Temps et Roman*, Gallimard, Paris, 1946

Raible (Wolfgang), «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8 (1971).

Raimond (Michel), *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Corti, Paris, 1966.

Ricardou (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967.

Richard (Jean-Pierre), «Proust et l'objet herméneutique», *Poétique*, 13, 1973, repris dans *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1974.

Rogers (Brian G.), *Proust's narrative techniques*, Droz, Genève, 1965.

Romberg (Bertil), *Studies in the narrative Technique of the First-Person Novel*, Trad. angl. Michael Taylor et Harold H. Borland, Almqvist et Wiksel, Stockholm, 1962.

Rossum-Guyon (Françoise Van), «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique* 4, 1970.

— *Critique du roman*, Gallimard, Paris, 1970.

Rousset (Jean), *Forme et Signification*, Corti, Paris, 1962.

Sartre (Jean-Paul), «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947. (Tr. «François Mauriac and Freedom». In *Literary and Philosophical Essays*. Trans. Annette Michelson. New York: Criterion Books, 1955, pp. 7-23).

— *L'Idiot de la famille*, Gallimard, Paris, 1971.

Spitzer (Leo), «Zum Stil Marcel Prousts», in *Stilstudien*, Hueber, Munich, 1928. (Tr. fr. «Le style de Marcel Proust», in *Études de style*, Gallimard, Paris, 1970).

Stang (Richard), *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, New York: Columbia University Press, 1959.

Stanzel (F. K.), *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Wilhelm Braumüller, Vienne, 1955. (Tr. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Trans. James P. Pusack. Bloomington: Indiana University Press, 1971).

Suzuki (M.), «Le 'je' proustien», *BSAMP*, 1959.

Tadié (Jean-Yves), *Proust et le Roman*, Gallimard, Paris, 1971.

Todorov (Tzvetan), «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8, 1966.

— *Littérature et Signification*, Larousse, Paris, 1967.

— «Poétique», in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Seuil, Paris, 1968.

— *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969.

— *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971. (Tr. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard, Ithaca, New York : Cornell University Press ; London : Blackwell, 1977).

— «La poétique en U.R.S.S.», *Poétique* 9, 1972.

Uspenski (Boris), *Poetika Kompozicii*, Moscou, 1970. (Tr. *A Poetics of Composition : The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form.* Trans. Valentina Zavarin and Susan Wittig. Berkeley : University of California Press, 1973). Voir également «Poétique de la composition», *Poétique*, 9, 1972.

Vigneron (Robert), «Genèse de *Swann*», *Revue d'histoire de la philosophie*, janv. 1937, pp. 67-115.

— «Structure de *Swann :* Balzac, Wagner et Proust», *French Review*, 19, mai 1946, pp. 370-384.

— «Structure de *Swann* : prétentions et défaillances», *Modern Philology*, 44, nov. 1946, pp. 102-128.

— «Structure de Swann : *Combray* ou le cercle parfait», *Modern Philology*, 45, fév. 1948, pp. 185-207.

Waters (Harold), «The Narrator, not Marcel», *French Review*, 33, fév. 1960, pp. 389-392.

Wellek (René) & Austin (Warren), *Theory of Literature*, New York : Harcourt Brace, 1949. (Tr. fr. La Théorie littéraire Seuil, Paris, 1971).

Zeraffa (Michel), *Personne et Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, Paris, 1969.

ملاحق

---

* م.ع. ـ الأرقام الموجودة بين معقوفين تحيل في جميع الملاحق التالية على صفحات كتاب «**خطاب الحكاية**» لـجيرار جنيت.

ثبت المصطلحات

ز ـ

ح ـ

ـ ق ـ

ثبت الأعلام

ج –

ثبت الأعمال الأدبية والفنية والنقدية

أ ـ

آيڤنهو (IVANHOE) [271 (هـ9)]. ـ تر. عربية: عبد الله محمد العمراني، دار الثقافة، بيروت، 1963.

آلام المخترع (SOUFFRANCES DE L'IN-VENTEUR) [60–61، 71، 74، 127 (هـ55)] (← **الأوهام المفقودة**).

آلام الفتى ڤرتر (DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS) [241]. عمل أدبي لـ**ڤولفكانك كَوته*** (1749–1832)؛ صدرت طبعته الأولى عام 1774، وتلتها عام 1782 طبعة منقّحة نقلت إلينا العمل في شكله الحالي. ورواية «**آلام ڤرتر**» رواية ترسلية على طريقة رواية «**هلويز الجديدة**» (← «**جوليا أوهلويز الجديدة**») لـ**روسو**، ولكن رسائل البطل لا توجَّه هنا أبدا إلا إلى مُراسيل واحد. وتختلف عنها كذلك بكون **كَوته** قد كتبها دون أي اهتمام بلاغي أو فلسفي، في حين كان **روسو** مهووسا بذلك الاهتمام. ومدارها أبسط المدارات، وهو أن **ڤرتر** يصل إلى مدينة صغيرة، ويتعارف فيها مع **شارلوط** ويعلم متأخرا جدا أنه قد أحبَّها حبا جما، وأنها مخطوبة لـ**ألبير**، الذي هو رجل مستقيم، مجرَّد من كل أصالة وقصير النظر بعض القصر. ويصير **ڤرتر** صديقه ويرقبه **ألبير** خفية دون أن يعترض على أن يستمر في لقاء **شارلوط** التي صارت زوجته. هكذا يتسرب الحب، كالسم اللطيف، أكثر فأكثر دائما إلى روح العاشق عاثر الحظ الذي يخمِّن أن **شارلوط**، هي أيضا، تميل إليه بجبروت هوى خفي. وفي إحدى المرات، كانت لديه الجرأة أن يغطيها بالقُبَل. ثم سرعان ما ازداد يأسا: ففي مشهد وداع محزن، انفصل عن أصدقائه، متذرعا بالسفر في رحلة قصيرة؛ ولكنه في الواقع سينتحر بمسدَّسات استعارها خادمه من **ألبير** واضطرت **شارلوط** إلى أن تسلِّمها له بنفسها وهي ترتعش.

وقد نالت هذه الرواية نجاحا فوريا وعظيما في **أوروبا** كلها إلى درجة أن **ناپليون**، مثلا، قد حمل معه طبعة منها في أثناء حملته على **مصر**. لقد أتت، في عصرها، بمستجدات مذهلة. فهي في المقام الأول مرآة للحياة والأخلاق البرجوازية. حقا لقد اطلع قراء ذلك العصر على روايات **رتشاردسن** و**صَمُلْط** وروسو؛ ولكن البرجوازية الألمانية كانت مختلفة عن البرجوازيتين الإنكَليزية والفرنسية، وكانت أصغر منهما بمعنى من المعاني، لأنها كانت بعيدة عن السياسة: لقد كانت أيضا أكثر منهما بساطة وألفة. والحال أن رواية «**ڤرتر**» زاخرة بالواقعية الشعرية:

فعن طريقها، نلج حميمية العالَم البرجوازي الألماني. ولا تصلح طبقتا المجتمع الأخربان (وأعني طبقة النبلاء وطبقة الغوغاء) إلا لتأطير هذا الجو وإبرازه أحسن ما يكون الإبراز. ثم إنها رواية الحب بل رواية الرغبة في الحب؛ فقلب البطل لا يعرف أي كابح يكبح جماحه، حتى أن كل شعور يتولّد في نفسه يصير هوى مضنيا في الحال. وهذا العمل الأدبي لا يتضرر من ضحالة الموضوع ولا من الطهارة التي تُكْتَشَف في روح الشخصيات الرئيسية الثلاث: فتحليل العواطف التي درسها كَوته لا يعاني البتة من هذه الضحالة والطهارة، لأنه يكشف لنا، في هذا المونولوج الترسلي الطويل، عن خفايا القلب البشري وردود فعله التي لم يكن أحد قد درسها حتى ذلك الحين. وأخيراً، فإن **فرتر** يُجِلّ الطبيعة؛ وشارلوط، التي لا تستطيع أن تتطلّق وتسكن روحه المعذبة، تجعله أكثر إحساسا بشاعرية العالَم المحيط به. وهذا العشق مختلف عن عشق شخصيات **روسو** وعن أفكاره في السلام والطيبة الطبيعية: ففي تأمل الطبيعة، تجد مشاعر **فرتر** أصداء مقلقة لا حد لها ولا حصر. هكذا صهر هذا العمل في البوتقة الـ**كَوتيـة** (نسبة إلى **كَوته**)، كل العناصر التي كان التيار الأدبي الألماني «*Sturm und Drang*» يستشعرها؛ لقد منح هذه العناصر الحياة وقوة شعريته، ونقلها من اللاواقع إلى الواقع النفسي، ودشّن الرواية الحديثة ووضع أسس الرومنسية، معرّياً المشاعر الباطنية. فنفس البطل تُفحص بتضلع يجعل كل شيء يتضافر في كشف أدنى مظاهرها، حتى عن طريق الواقعة الخارجية أو زاوية النظر. والقسم الأول من الكتاب، الذي يبين الإجلال الذي يضمره **كَوته** الشاب للفن الوصفي الـ**هوميري**، هذا القسم غزلية حقيقية بوصفها للطبيعة في فصل الربيع ومشاهدها ذات الطابع الأبوتي. وفي القسم الثاني، يبدو تأثير **أوسيّان** ظاهرا للعيان في كثير من المقاطع (كالمقطع الذي تنفجر فيه، في جو خريفي حزين، العاصفة الرهيبة التي تعلن المأساة الختامية). ثم إن هذه الرواية كلها تخلّف انطباعا بأنها قد عيشت، لأن الشخصيات الرئيسية قد استُمِدت من الواقع. فليست **لوطه** غير **شارلوط بوف** التي كلف بها **كَوته** في ربيع عام 1772 وصيفه، اللذين قضاهما في **فِتسلاغ**؛ وليس **ألبير** سوى ي.ـ كَ. **كريستيان كِشْتْنغ**، خطيبها؛ وقد تزوجا عام 1773. وتشكل رسائل **كَوته** إلى **لوطه وكشتنغ**، ويوميات **كشتنغ**، والاعترافات الترسلية الطويلة التي وجّهها إلى أصدقاء آخرين، تشكل، لدراسة ما قد يمكن تسميته عنصر «الشعر والحقيقة» في رواية «**فرتر**»، مجموعة من الوثائق موحية جدا وربما فريدة في التاريخ الأدبي. لقد صور **كَوته**، في هذه الرواية، مغامرته الغرامية التي تكاد لا تستتر، منذ اللحظة الفاتنة التي تولدت شرارتها حتى اللحظة المأساوية للانفصال المحتوم والمؤلم. ثم عندما كان بعيدا عن **فِتسْلاغ**، وقد انشغل بتحرير عمله، كان **كشتنغ** مرة أخرى هو الذي بعث له بعَرْض عن انتحار الدبلوماسي الشاب **جيروزاليم** (بتاريخ 30 أكتوبر 1772)، الذي أوحى للشاعر النهاية

المأساوية في الرواية. وتبدو تفاصيل أخرى في حياة المؤلِّف الخاصة ذات صدى في رواية «**ڤرتر**»، كصداقته مع **ماكسيميليان لاروش برينطانو**. وكان **كَوته** نفسه قد بعث نسخة من روايته إلى **لوطه**، فأكد في رسالة ـ بلغة يستشف منها هواه القديم ـ أنها تتصل بالدواعي العاطفية التي كانت قد دفعته إلى الكتابة. وهكذا تلقَّت «حساسية» القرن 18 الشهيرة من يدي **كَوته** أوضح تجسيد لها، بهذا العمل الأدبي الذي كان يمكنها أن تتعرف فيه نفسها في الحال. وقد تعدى تأثير رواية «**ڤرتر**» عالم الغنائية الخالصة: فهو لم يخلق لغة شعرية جديدة فحسب، بل أُلهم الدُّرجة ونفذ إلى واقع الحياة نفسه. لقد عايش المؤلِّف انتحار العديد من الفتيان (الذين شجعتهم قراءة كتابه نوعا ما على وضع حدٍّ لتعاستهم الغرامية)، مما حدا به إلى أن يسدي نصيحة على لسان **ڤرتر**، في شعر كتبه عام 1775 (عن «**آلام الفتى ڤرتر**»)، وهذه النصيحة هي: «كن رجلا، ولا تحذ حذوي!». ـ تر. عربية: أحمد حسن الزيات، دار الكاتب العربي، د.ت.

الآمال العريضة (GREAT EXPECTATIONS) [199]. رواية للكاتب الإنكَليزي **تشارلز ديكنز*** (1812 ـ 1870)، صدرت على دفعات في جريدة «**على مدار السنة**» (*All The Year Round*) في 1860/ 1861، ونُشرت في مجلد عام 1861. وهي قصة **فيليپ**، أحد أطفال الشعب، يُربَّى بفضل ظرف استثنائي (فقد ساعد، وهو صغير، محكوما بالأشغال الشاقة هارباً، هو **أبيل ماكَويتش**، على التخلص من قيوده)، في وسط عائلي أعلى من وسطه هو.

يتردد **فيليپ پيريپ** المشهور باسم **پيپ** على سبيل التصغير، وهو ابن القرية الذي ربته أخته الشرسة، زوجة الحداد **پِّيپْ (دُجُو) كَارجري** اللطيف المرح، يتردد على بيت الآنسة **هاڤيشام**، نصف الحمقاء، التي هجرها زوجها في ليلة عرسها بالذات. ولكي تنتقم الآنسة **هاڤيشام** من الرجال، فإنها تعلم الفتاة **إستيلّا** أن تسخِّر جمالها وسيلةً لتعذيب الجنس الذي تكرهه. يُغْرَمُ **پيپ** بـ**إستيلّا** ويطمع في أن يكون من النبلاء، لأن محسناً غامضاً يقدِّم المال اللاّزم لتربيته، وسيملك في يوم من الأيام ثروة هائلة. يذهب إلى **لندن**، محتقراً الوسط المتواضع الذي عاش فيه حتى ذلك الحين. وعندها يتعرف على المحسن المجهول الذي لم يكن سوى المحكوم بالأشغال الشاقة الهارب من السجن، وإذا الآمال العريضة تتلاشى. وتتزوج **إسْتيلّا** عدةً، **بِنتلي دُرُومَل**، الذي يسيء معاملتها. وأما **پيپ**، الذي علمته الشِّدَّة، فقد انتبه إلى كرامة هذه الحياة المتواضعة التي احتقرها ويعود إلى حدَّاده. ويلتحق في نهاية المطاف بـ**إستيلا**، التي منحتها التجربة دروسا ملائمة. ولن تكون للرواية نهاية مفرحة: فقد كان على **إسْتيلا**، بنت **ماكَويتش** المفترضة، أن تسبِّب الخراب لـ**پيپ**، لكن **ديكنز** عمل بنصيحة **إدورد بلور ـ ليتون** (1803-1837) فعدَّل نهايتها. إن الحادثات الميلودرامية جداً وفيرة؛ لكن الرواية لم تكن تستطيع أن تبدأ بطريقة أكثر توفيقاً وأكثر إيحاءً إلّا بالمشهد المريع

لظهور المحكوم بالأشغال الشاقة الهارب في المقبرة المهجورة، التي يبكي فيها **بيپ** اليتيم ويحلم. وتنم رواية **«الآمال العريضة»** عن الحيوية نفسها، والتلقائية نفسها التي تنم عنها الرواية السيرية الذاتية التي كتبت قبل ذلك بحوالي عشر سنوات، وأعني رواية **«ديڤيد كوپرفيلد»**. إن **ديكنز** يدرس في روايته هذه نمو شخصية وحيدة دراسة معمقة. وأسلوبه خال هنا من إهماله المعتاد؛ فهو على العكس من ذلك ينم في المقاطع السردية والوصفية كما في الحوارات، عن مهارة لافتة للنظر.

الأب كَوريو (LE PÈRE GORIOT) [113، 228، 234]. رواية لـ**أونوريه ده بلزاك*** (1799-1850)، من العسير تحديد مدارها بدقة. «إنسان طيِّب - يقيم في مأوى عجزة برجوازي وله إيراد بقيمة 600 فرنك - يجرد من ثروته من أجل فتاتيه اللتين تملكان معاً إيراداً يقدّر بحوالي 50.000 فرنك ويموت ميتة كلب»: تلك هي المعلومات التي يمكن قراءتها في مذكرة **بلزاك**، والتي تتضمن بذرة رواية **«الأب كَوريو»**. لكن المأساة تُعدَّل كلما ازدادت تطوُّراً، إلى حدّ أنه يتفق القراء اليوم في عدم تعرُّفهم، في احتضار **الأب كَوريو**، مدار العمل الأدبي الجوهري. فما هو إذن هذا المدار؟ إنه «التربية العاطفية» لشاب ريفي في **پاريز**. إنه اطلاع **أوجين ده راستينياك** على المدينة والحياة والمجتمع والناس. وفي نهاية الرّواية، تنتهي هذه التربية، وقد صار رجلاً أنضجته تجربة مبكرة، رجل يهتف متأملًا **المدينة** من قمة **الأب لاشيز**: «جاء دورنا الآن»، ثم يذهب لتناول العشاء عند عشيقته. وتتجذَّر الرواية في مأوى عائلي برجوازي في الحي اللاتيني : مأوى **ڤوكير** للعجزة، الذي لا ينساه كل أولئك الذين دخلوا إليه على أثر الروائي، وتنسَّموا روائحه، وجلسوا إلى مائدة ضيافته. هناك، يلتقي أكثر أنماط البشر إدهاشاً : **راستينياك** الشاب، النازح من **پيريگور** مسقط رأسه والآتي لغزو **پاريز**؛ **الأب كَوريو**، العجوز الذي يتجرَّد رويداً رويداً من أملاكه ليفيد بها آبنتيه، **أناستازيا ده ريسطو ودلفين ده نوسينگن**؛ **ڤوطران**، وهو شخصية غامضة أخضعت **راستينياك** لسلطتها وأفادته بالتجربة الرهيبة التي اكتسبها عن الناس. ويصير **راستينياك** عشيق **دلفين**، فيرى **الأب كَوريو** ينهار تمام الانهيار بسبب الحب الأبوي ويموت وحيداً، وقد هجرته ابنتاه. ويُكشف **ڤوطران** ويُقبض عليه بصفته محكوماً عليه سابقاً بالأشغال الشاقة هرب من السجن. وقبل أن يُقبض عليه، يظهر كراهيته للمجتمع، وتساهم مأساة أخرى، تجري وقائعها خارج مأوى **ڤوكير**، تساهم، هي أيضاً، في تنوير **راستينياك** : إنها قصة **السيدة ده بوصيَّان**، التي يهجرها عشيقها فتهاجر بعد أن تقيم حفلة راقصة تأتي **پاريز** كلها لتشاهد مأساتها. - تر. عربية : نخبة من الأساتذة، دار القلم، بيروت، د.ت.

ابن العمّ پون (LE COUSIN PONS) [202]. رواية لـ**أونوريه ده بلزاك*** (1799- 1850)، نُشرت عام 1847. وهي قبل كل شيء تصوير لهوس معيَّن،

تصوير بريء جدا في حدّ ذاته، ولكن المؤلف يصيِّره بلا سندٍ تقريبا، بكل السواد الذي يؤطره به : إستمعوا إلى عالَم يجد فيه المرء كل أنواع الغدر التي تبدو النفس البشرية مهيَّأة لها. فـپون رجل مقدام ينفق إيراداته الهزيلة في جمع اللوحات وكل أصناف الأشياء الفنية. أما أقرباؤه الأثرياء، والذين يعتبرونه طفيليّا، فيحتقرونه أشد الاحتقار. وذلك إلى أن يعلم كل الناس يوماً أن مجموعته المضحكة تقدَّر بمليون فرنك. وحينها تُلعب، حول الرجل المسكين، الذي سقط مريضاً، أشأم ملهاة يمكن تخيلها. ذلك بأن پون تحاصره أسرته من جهة، ويدافع عنه بضراوة من جهة أخرى حفنة من ذوي العاهات الذين يعثون على التقزز كغيرهم، والذين ينوون منع الكنز من الخروج من المنزل ؛ وهؤلاء هم المرأة البوَّابة التي تغذي پون بحسرات مُقزِّزة، ومحبُّه، وبائع خردوات، ويهودي عجوز، وأخيراً رجل قانون عديم الاستقامة. وبما أن المحتضر لا يملك ردّاً لدسائسهم، فإنه يسلِّم ثروته لصديق له، وهو موسيقار قديم اسمه شموكه. وهو جهد لا طائل تحته، لأن هذا الأخير، الذي لا قِبَل له بتجارة السقط، يجرِّده كل هؤلاء الناس وهو مستسلم لهمْ بسذاجة. وعندما يفتح له پون عينيه، يكون قد فات الأوان. ويسلم الروح وهو يشهد ذهاب ثرواته، بينما يتلقى شموكه الصدقة على شكل إيراد ضئيل مدى الحياة. تلك هي الصورةُ الأخلاقية التي تتضمنها هذه الرواية. وهي صورة لم يلطفها أي بصيص أمل، والحق يقال. ولكن بلزاك مستبصر عظيم، ولذلك أبرز شخصياته إبرازاً جعلها، على الإجمال، تكتسب سلطة تتجاوز كثيراً وضعها الدنيء، حتى أننا لم نعد نتبيَّن سوى عوامل القَدر. وهذه الإضاءة الفذّة تضفي على الحكاية طابعاً لا يُنسى.

أدولف (ADOLPHE) [199].

أوبرمان (OBERMANN) [232، 241]. رواية لـإتيان پيڤير ده سينانكور° (1770-1846). لم يفطن لها أحدٌ عند صُدُورها (1804)، ولم تجد جمهورها إلّا مع العصر الرومنسي، خصوصاً بعد التقريظ الذي قرظها به سانت ـ بؤڤ عند موت مؤلِّفها. إن هذا العمل الأدبي الغارق في ذلك الجو الكئيب والفيض العاطفي الذي يصدر جزئيا عن تأثير روسو، إن هذا العمل الأدبي ذو لهجة تقرِّبه من كتاب «عطا الله» وكتاب «رونيه» لـشاتوبريان. وهو ينتمي، بمادته بالذات، الناشئة من أوصاف للطبيعة وأحلام حنينية وحزينة أمام الواقع، ينتمي إلى اليوميات الشخصية أكثر منه إلى الرواية، مهما كانت حبكته ضعيفة، تلك الحبكة المؤلَّفة من اعترافات وتحسرات ترتبط بحالات البطل النفسية أكثر مما ترتبط بأحداث معينة. وتدور الرواية حول شاب لا يَعْرِف من يكون، ولا ما يحبُّ، ويتأوَّه بلا سبب، ويرغب دون موضوع ولا يرى شيئا غير أنه ليس في محلِّه، وأنه يتسكع، إجمالًا، في الفراغ وفي فوضى من الملل، لا تنتهي. ويؤكد المؤلِّف نفسُه أن ماهية عمله الأدبي تكمن برمَّتها في لوحات الطبيعة تلك المطبوعة بطابع الحزن، في مناجاة الشاب العاطفية

تلك وتصريحاته تلك بالحب لأمثاله، التي يصرح بها في الوقت الذي يهرب ليحلم بإنسانية أفضل. إن حياة التشرُّد المنعزلة التي عاشها **سينانكور** طويلًا في **سويسرا**، وخصوصاً في **فريبورك** ليعود إلى **فرنسا** في **عهد حكومة المديرين**، إن هذه الحياة تؤصِّل تلك الاعترافات، التي تنتمي إلى كتابه «**هواجس عن طبيعة الإنسان البدائية**» أكثر مما تتلاءم مع المتطلبات البانية للرواية. وبصفته تلميذاً لـ**روسو** و**برناردان ده سان ـ پيير**، فإنه يروق له أن يبوح بالرغبة في الهدوء والفناء، تلك الرغبة التي يثيرها في نفسه منظر الرُّعاة في عُزلات في **جبال الألب** والمناظر الطبيعية الشاسعة التي يمكن الروح أمامها أن تركن لأحلامها. إن المجتمع، المهيب كشرٍّ وإفقارٍ لهذا الشعور بالإلـٰهي الذي يحمله كل واحد في أعماق قلبه، لابد له، في المستقبل، من أن يتطهر ويميل إلى سعادة أسمى. وبهذه الطريقة فقط سيكون الناس أفضل حقاً.

أوجيني كَراندي (**EUGÉNIE GRANDET**) [132، 137، 234]. رواية لـ**أونوريه ده بلزاك*** (1799–1850)، نشرت حوالي سنة 1833. وهي أولى كتبه الضخمة، ويقول البعض إنها رائعته. في مدينة **سومور**، جمع الأب **كَوريو** المدهش، وهو صانع براميل سابق، جمع بفضل سلسلة من المضاربات الموفقة ثروة وسَّعها ببخل بطولي شرس. ويُنقَل القارىء إلى وسط العائلة، التي تضم الخادمة المخلصة **نانون**؛ وزوجة **كَراندي**، وهي آمرأة لا إرادة لها؛ وبنت **كَراندي**، و أعني **أوجيني** الصغيرة، وهي فتاة ذات جمال رائع وروح نبيلة رقيقة، تتصارع حولها مطامع ودَسَائِسُ العائلتين البرجوازيتين الكبيرتين في المدينة، وهما **آل كريشو** و**آل دي كَراسان**، اللتان تأملان أن تتحدا عن طريق الزواج بالوريثة واسعة الثراء. وفي مساء عيد ميلاد **أوجيني** بالذات، وهي مناسبة عيد صغير في بيت **آل كَراندي**، يصل على حين غرة **شارل كَراندي**، وهو شاب **پاريزي** تربى في البذخ والرفاهة، وهو ابن أخ لـ**كَراندي** العجوز، انتحر على أثر إفلاس يقدر بأربعة ملايين . ويعلم البخيل العجوز بموت أخيه من رسالة تتوسل إليه أن يُعنى بالتصفية وأن يزود ابنه بوسائل المغامرة في **بلاد الهند**. وخلال الأيام القليلة التي يمضيها هذا الشاب سيء الحظ في البيت، تطلع **أوجيني** على حب عميق منها لابن عمها، وهو حب حقيقي عظيم، يبدو **شارل**، المتأثر، يشاطرها إياه. ثم يسافر الشاب، بعد أن أقسم على أن يظل وفيا لها إلى الأبد.

وهذا القسم الأول هو الأفضل : فالشخصيات لها رونق لا يُضاهَى، وتتداخل الوقائع وتتطوَّر بطريقة كلاسية، ويُدرَك حب **أوجيني** أخيراً بدقة ربما لم يبلغها **بلزاك** من قبل ولا من بعد أبداً. وليست البقية إلّا الخاتمة، قصة **أوجيني**، المتوقفة كلياً على هذه الحادثة الأولى الحاسمة التي تتعارض معها صورة البخيل الكلاسية، شخصية الأب، التي تكتسي بالتدريج أهمية رهيبة. فعندما يُخبَرُ الشيخ بأن ابنته قد عهدت لابن عمها، عند سفره، في الكنز الصغير كـ

الذي كان قد أعطاه إياها، يحكم عليها بالسجن في غرفتها ولا يصالحها إلا عندما يحس بأن أجل زوجته قريب. عندها تدفعه الرحمة وأيضا دافع المصلحة، لأنه يخشى أن تطالب **أوجيني** بنصيبها من الإرث الذي سيعود لها من أمها. ومع ذلك لا يحدّثها عن شؤونها؛ وأما **أوجيني**، فإنها هي أيضا تظل وفية لحلمها. ولا يلبث الأب **كَراندي**، الذي نيف على الثمانين من عمره، أن يجعل ثروته الهائلة بين يدي ابنته بالتدريج؛ والآن يمكنه أن يموت (هنا تقع أشهر حادثات الرواية؛ وهي قطعة رائعة حقاً تتحدث عن موت هذا الشيخ الذي يقرر أخيراً، وهو على حافة القبر، أن يعهد بالذهب الذي بحوزته إلى ابنته، دون أن ينسى أن يقول لها: «ستعطينني كشف حساب كل شيء في الآخرة»). لكن ابن عمها يعود فجأة، وقد أثرى من جديد، بعد حياة مغامرةٍ قاسية كادت تجعله شبيها بعمه، فهو لم يعد يفكر بالفتاة الريفية الصغيرة التي يجهل ثروتها الهائلة ويستسلم لزواج مصلحة متواضع. أما **أوجيني**، التي ما زالت تحبه، فستسدّد ديون والد **شارل**، التي يرفض هذا الاعتراف بها، ثم ستتزوج أحد طالبي يدها المسنين في مدينة **سومير**، وذلك شريطة أن يكون «زواجا شكلياً». وبما أنها تصبح أرملة في سنها السادس والثلاثين، فإنها تنهي حياتها في الوحدة، وتكرس ثروتها الهائلة لأعمال خيرية.

وبالرغم من أن هذا القسم ضعيف ومتسرّع، فإن هذا العمل الأدبي يزخر بقوة فنية لا تضاهى: فشخصية **أوجيني** وشخصية أبيها تُعتبران بحق من أنجح الصور الشخصية التي رسمها هذا المبدع العبقري. ويبدو الأسلوب هنا متحركا، نفاذاً وأقل دقة وثقلا منه في أعمال أدبية أخرى لهذا الروائي نفسه: فليست هناك استطرادات أخلاقية طويلة، تلك الاستطرادات التي إذا أضفَت على بعض أعماله الأدبية أهمية حقيقية، فإنها غالبا ما تعكر صفاء أسلوبه. ـ تر. عربية: سلسلة روايات عالمية، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر.

أوديبوس الملك (Οιδιπους τυραννος) [254]. ـ تر. عربية: أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

الأوديسة (Οδισσεια): وتعريف الحكاية، 37–38؛ السعة والمدى، 59؛ الإسترجاع الخارجي، 60؛ مستوى الحكاية، 60؛ الإسترجاع الجزئي والكامل، 70–71؛ الموصل السردي، 72؛ الإستباق، 76؛ الإشارة إليها، 41، 59، 180، 229، 230، 243، 244، 258. ـ تر. عربية: أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط.2، 1977–1978.

الأوهام المفقودة (LES ILLUSIONS PERDUES) [246]. عنوان عامٌ لإحدى أهم روايات **أونوريه ده بلزاك** (1799–1850) التي تنتمي إلى «**مشاهد الحياة الريفية**» (← «**الملهاة البشرية**»). لقد اشتغل عليها **بلزاك** زمناً طويلا، بدءاً من 1835 حتى 1843. ويحتوي هذا العمل الأدبي ثلاث حكايات متتالية هي:

«الشاعران» (1837)، «رجل ريفي عظيم في باريز» (1839)، «إيڤ وداڤيد» (1843). وقد أهدي مجموع هذا العمل الأدبي إلى ڤكتور هيكو، الذي يصرِّح له بلزاك قائلاً: «أودُّ أن يساعد آسمك الظافر [م.ع. ـ هنا جناس بين Victor، اسم الشاعر الفرنسي الشهير وvictorieux، التي تعني ظافر أو منتصر] على ظَفَر هذا العمل الأدبي الذي أهديك إيَّاه، والذي ربما آعتبره بعضهم عملًا جرِّيئاً مثلما هو قصة مليئة بالحقيقة». وهو عمل جرِّيء فعلًا؛ لأن بلزاك كان يهجو فيه الصحافة هجاء مقذعاً.

وتجري أحداث الحكاية الأولى في أنكوليم في عهد الإصلاح. فـداڤيد صيشار، الذي هو آبن نيكولا ـ وهو طابِع وشخصيَّة غريبة ـ، ذكيّ وأمِّيّ وسكِّير، تلميذ لـديدرو. ويتمتع بعبقرية العلماء وروحهم. وصديقه مثقف شابٌّ، وسيم جدّاً ومغامر جدّاً هو: لوسيان شارضون. ويعزي كل منهما الآخر على بؤسه، وهما يحلمان، كلٌّ على طريقته، بمستقبل باهر. ويترك والد داڤيد مطبعته لابنه، ولكن في أوضاع مالية مزرية إلى درجة أن الخراب كان يحدق بالابن. ويواجه داڤيد بشجاعةٍ الوضعَ الميؤوس منه تقريباً الذي يوجد فيه ؛ وكان له في آلمرأة الشابَّة التي تزوَّج بها لتوِّه، وآسمها إيڤ شاردون، وهي أخت لوسيان، كان له فيها سند قويٌّ فَطِنٌ متفهِّم. ويبحث داڤيد صيشار، بحماس، عن طريقة جديدة لصنع الورق، طريقة يمكن أن تثوِّر الصناعة. أما لوسيان، فيلتقي بآمرأة شابَّة، هي أنايس ده بارجُتون، تُشجِّع مواهبه الروائية والشعريَّة. وتفتح له صالونها الأدبي، وسرعان ما تغرم به. وينتشي الشابُّ الطموح بهذا الحبِّ. وبعد ذلك بزمن قصير، تنجح أنايس ده بارجُتون في التحرر من وصاية زوجها العجوز وتهرب مع لوسيان. وها هما في باريز معاً، وكلاهما عزم على النجاح في مهنةٍ وأداءِ دور مهم في المجتمع.

وتقوم تجارب لوسيان الأولى في العاصمة مداراً لحكاية «رجل ريفي عظيم في باريز». فبينما تنفصل السيدة ده بارجتون بسرعة عن الشاب، وهي تتدرَّب على الحياة المجتمعية، يعيش هذا الشاب، الذي لا موارد له، من الإعانات المالية التي يجريها له صهره داڤيد، ويسعى عبثاً في البحث عمَّن ينشر له إحدى رواياته. ويشجعه الفيلسوف المتقشف الشاب، دانييل دارتيز، بنصائحه. وسيتردد لوسيان على المذهبيِّين الليبراليين الأقحاح المتحمِّسين الذين يتحلَّقون حول هذا المعلِّم الشابّ. ولكن سرعان ما يملُّ هذه الحياة التي لا تحقق له الإشباع المادي الذي هو في أمسِّ الحاجة إليه. وتدخله صداقة إتيان لُوسطو إلى الأوساط الصحافيَّة، حيث تضمن له صفاته اللّامعة النجاح الأخير. وفي أثناء ذلك، يبدِّل لوسيان بآسمه اسماً أكثر لمعاناً هو لوسيان ربمبري، ويحبّ كورالي، وهي فنَّانة شابَّة فاتنة تبادله الحبّ. وتدفعه أرباح سهلة إلى أن يعيش عيشة باذخة دون الاهتمام بالمستقبل. ثم تستدرجه الحاجةُ إلى المال والطموحُ، إلى التخلِّي عن الأدب لأجل السياسة. ويتحوَّل من رجل ليبراليّ إلى رجل ملكي. ويهاجمه أصدقاؤه القدامى،

ولا يسانده أصدقاؤه الجدد، فيتعرَّض لسلسلة من النكبات. وينهار تماماً، ويتلقى لطمة أخرى من يد القدر، هي موت **كورالي**. ويمرض ويَهِنُ عزمه، ولا يبقى في كنانته إلّا سهم واحد، هو العودة إلى **أنكوليم** طلباً للمساعدة من صهره المخلص الوفيّ. ولكنه يجد هناك **داڤيد صيشار** في وضع ميؤوس منه.

وهنا تبدأ الحكاية الثالثة: «**إيڤ وداڤيد**». فالطابِع متأكِّد الآن من نجاح اختراعه؛ ولكن منافسيه، وهما الأخوان **كوانتي**، يبذلان كل ما في وسعهما ليحوِّلا لصالحهما كل الأعمال التي أنجزها بنفسه في مطبعته. ويثقل كاهله بالديون، فيقدم للعدالة ويزجُّ به في السجن بسبب تهوُّر خطير ارتكبه **لوسيان**. ولا يتحمل **لوسيان** هذه المصيبة الأخيرة فيقرر الانتحار. وفي طريقه إلى الغرق، يلتقي بقسِّيس غريبٍ هو **كارلوس هِرّيرا**، الذي يقول إنه كاهن قانوني إسباني كلّفته حكومته بمهمة سرّية في فرنسا. وهذا الشخص الغريب ليس إلّا مجرماً هرب من سجن الأشغال الشاقة، هو **ڤوطران**. ويتبنّى **لوسيانَ** ويعيد إليه حب الحياة، واعداً إياه بأن ينصره على هذا العالَم الذي دمَّره ونبذه. وفي مقابل نصائحه، التي هي كلبيَّة جدّاً، وقدرٍ مالي معيَّن، منحه عهداً بالتحالف معه؛ ولكن لابد من أن يعده **لوسيان** بخضوع كامل، وألّا يعود غير أداة بين يديه..وفي الحال، يبعث **رهبري** إلى صهره بالمبلغ المالي الضروري لإطلاق سراحه، ويعود إلى **باريز**، صحبة شريكه الشيطاني. وفي هذه الأثناء، تمكن **داڤيد** **صيشار** من عقد اتفاق مع دائنيه ومع الأخوين **كوانتي**، الذين سيستغلون اختراعه الشهير. وهكذا توصَّل العالِم الساذج إلى أن يعيش في يسر وهدوء.

ولعل هذه الرواية من أفضل الروايات التي كتبها **بلزاك**. ويُعثر فيها على عدد كبير جدّاً من شخصيات مطوَّلة «**الملهاة البشرية**». ويتبدَّى انعقاد علاقات جديدة فيما بينها. ويقود **بلزاك** بمهارةٍ مذهلةٍ كلّ هذا العالَم ويحلُّ المغامرات المتعددة لكل منها، دون أن ينسى نسيج عمله الأدبي وحبكته الرئيسية؛ إنه يراكِم الانقلابات والحوادث المفاجئة من غير أن يضجر قارئه. وبالرغم من طول الرواية (وهي من أضخم روايات المؤلف)، فإن الاهتمام لا يضعُف أبداً، ويدعمه دائماً تنوُّع الشخصيات والأوضاع، ولمسات واقعية قويَّة، دقيقة كوثيقة، تساهم في منحها مظهر الحياة المعقد والعضوي. وهذا العمل الأدبي غنيٌّ من حيث الحِكَمُ المقتضبةُ والمفارقات اللامعة، ولكنه غنيٌّ أيضاً بالتأملات العميقة في المجتمع وخفاياه، والتي يبرع فيها **بلزاك**. وهو يعرف كيف يكون بسيطاً ومؤثراً عندما يحكي لنا غراميات **داڤيد وإيڤ**، بالرغم من الصعوبات التي يجتازانها ويتقاسمانها. وشخصية الأب العجوز، **نيكولا صيشار**، من مخلوقات عمله الأدبي الأكثر إثارة وصدقاً. وأخيراً، إن تصوُّر الانحطاطات المتتابعة لـ**لوسيان ده رهبري** الألمعي الجذّاب، الذي مرَّنه ضعفه وابتذاله، هو من التوفيق بحيث تعيش هذه الشخصية حياة مستقلة، وتعلن نهاية الرواية رواية أخرى، نعثر

فيها أيضاً على شخصية **قوطران** المحزنة، ألا وهي رواية «**أبّهة المومسات وبؤسهن**».

أحاديث رسام (PROPOS DE PEINTRE) [226 (هـ113)].

الأحمر والأسود (LE ROUGE ET LE NOIR) [83، 220 (هـ13)، 256، 272 (هـ21)]. رواية لـ**ستندال*** (**هنري بيل**، 1783-1842)، نُشرت في نونبر 1830. ولعل المؤلف تصور فكرة هذه الرواية عام 1828، وذلك حسب إشارات **ستندال** نفسه، ـ ولو أنه يزعم في **إشعار** رواية «**الأحمر والأسود**» أنه كتب روايته عام 1827. أما الحبكة بمعناها الحصري، فقد آستمدّها من الواقع. فقد كان **ستندال** قارئاً متحمّساً لـ«**جريدة المحاكم**» ؛ ووجد في أعدادها من 28 إلى 31 دجنبر 1827 عرض دعوى كانت في طور المحاكمة، في محكمة الجنايات في **ليزير**، أي في بلده الأصلي. وإليكم الحدث الذي سبب هذه الدعوى : ينال **أنطوان بيرتيه**، وهو آبن صانِعَيْن تقليديين متواضعين، ينال منذ وقت مبكر حظوة خوريّه لذكائه الحاد. فيدخله إلى المدرسة الإكليريكيّة، التي سرعان ما يغادرها لأسباب صحية. وعندها يصير مؤدِّباً لأبناء شخص آسمه **السيد ميشو** وبعد قليل عشيق ربّة البيت. ثم يدخل إلى مدرسة إكليريكية أخرى، هي مدرسة **كرونوبل** الإكليريكية الكبرى هذه المرة، ولا يبقى فيها أكثر من بقائه في الأولى. وحينها يجد **بيرتيه** من جديد منصب مؤدب عند **السيد ده كوردون**.

ولكن سرعان ما يُكتشف أن له علاقة غرامية بآبنة أهل البيت. ويطرد، ولا يعرف لنفسه مصيراً، ويثور لكونه لم يستطع أن يكون حتى الآن غير خادم منزلي، فيصمم على الانتقام. فيطلق على **السيدة ميشو** رصاصة من مسدَّس في كنيسة قريته الأصلية، بينما كان الخوري الذي أحسن إليه سابقاً يحتفل بالقدّاس. ويمثل أمام محكمة الجنايات في دجنبر، ويحكم عليه بالإعدام وينفذ فيه هذا الحكم فعلًا بتاريخ 23 فبراير 1828. وكان يبلغ من العمر 25 سنة. تلك كانت القصة التي سكنت **ستندال** والتي لن يكاد يعدّلها وهو يكتب روايته. ومن ثم تبدو رواية «**جوليان**» ـ وهذا هو الاسم الذي أطلقه عليها آنذاك ـ تبدو وكأنها بُدِئت عام 1828 ـ 1829. وترك **ستندال** المخطوطة تستريح، كعادته، لكي يكتب «**نزهات في روما**». وقد أمكنه أن يستأنف ملفّ «**جوليان**» في يناير 1830 ؛ ولكنه كان عليه أن يشتغل سريعاً جدّاً ما دام قد أبرم عقداً مع الناشر **لوقاقاسّور** منذ أبريل 1830. وبدأ السحب منذ شهر ماي، ومع ذلك لم ينته إلّا في شهر نونبر. ومرة أخرى لم يكن **ستندال** بنفسه هو الذي أعاد قراءة التجارب المطبعية الأخيرة : فقد عُيّن قنصلًا على أثر **ثورة يوليوز**، في **ترييست**، فكان يستعدُّ للسفر ولم يبال البتة بما قد يحدث لكتابه.

وكان **العنوان** الذي قرّ عليه قراره في النهاية هو «**الأحمر والأسود**». وقد كتب النقاد كثيراً وببراعة شديدة عن دلالة هاتين الكلمتين. ولعله يجب أن نتبيّن فيهما رمز

الطريقين اللتين كان يمكن أن تنفتحا أمام مزاج كمزاج **جوليان صوريل** : الجيش، الذي آستطاع أن يحقق فيه آماله، والذي أغلق في وجهه منذ سقوط **الإمبراطور** ؛ والإكليروس، الذي كان عليه أن يخضع له، لو شاء أن يؤدي في مجتمع **عهد الإصلاح**، دوراً منعه منه تواضع أصله في كل موقع آخر. ويعتمد هذا التأويل جزئيّاً على أن **ستندال** كان قد فكّر لرواية **«لوسيان لوين»*** أيضاً في ألوان يرمز بها إلى مختلف مهام بطله **(اللون القطيفي واللون الأسود)** أو إلى تعارض الأفكار السياسية لشخصياته الرئيسية **(الأحمر والأبيض)**. ولكن **السيد بيير مارتينو** ينبّه على أمر مهم، وهو أن **الأحمر والأسود** قد يكون تلميحاً إلى الرُّوليت ؛ فلعبة القمار هذه هي التي يرجع إليها عنوانا كتابين إنكليزيين معاصرين استطاع **ستندال** أن يعرفهما فعلًا. وتضم رواية **«الأحمر والأسود . إخبارية 1830»**، تضم في مقتبستها ما يلي : «الحقيقة، الحقيقة المُرَّة. **ضانطون**». وعلى الفور، يضع **ستندال**، في بضعة ملامح محدَّدة، الديكور، الجغرافي أولًا (إنها مدينة **ڤيرير سور له دوب**)، ولكنه ديكور مجتمعي وسياسي على الخصوص. ومع الصورة الشخصية لـ**صوريل** العجوز، النشار، و**السيد ده رينال**، العمدة، والخوري **شيلان**، الرجل النزيه والشريف الذي تهدده الـ«أبرشية»، واستحضار المنافسات الريفية، يحدد لنا **ستندال** الجو الذي تكون فيه بطله. فـ**جوليان**، ثالث أبناء **صوريل** العجوز، ليس كأخويه حطاباً جبّاراً : فبما أن **جوليان** لا يصلح جسمانياً للأعمال الشاقة، **فإنه قد** ملك كل وسائل التعلّم : فقد استفسر الشيوخ، وأعطاه الجميع دروساً ؛ وعلى الخصوص قرأ وكان كتابه النموذجي هو **«مذكرات القدّيسة هيلانة»**. والحال أن **السيد ده رينال**، يقرِّر، بدافع الفخفخة، أن يتخذ **صوريل** الشابّ، الذي خرج من المدرسة الإكليريكية، مؤدِّباً لأطفاله. أما الفتى، الذي كانت طفولته متسمة بلقاءاته مع الجنود الـ**ـنابوليونـيـة** وإعجابه بـ**ـالإمبراطور**. ـ الأمر الذي كان قد سوَّل له أن ينخرط في الجيش. ـ ثم خضع للرهبنة، بعد أن رأى السلطة تؤول إلى الكهنة، أما هذا الفتى فيتبيَّن في وضعه الجديد مناسبة للتردد على العالم الجميل وشق طريقه فيه. ومن يدري ؟ وقد جعل خجله الشديد وحداثة سنّه، جعلا **السيدة ده رينال**، ذات الحس البالغ والعواطف الجياشة، جعلاها تعامله على الفور بتسامح كبير. أما **جوليان** الذي لم يعرف امرأة قط، وخصوصاً لم يدن قط من آمرأة من هذه المرتبة المجتمعية، فقد آنبهر وفتن بها. ومع ذلك، فإنها عندما أرادت أن تسلمه هدية بُرْغُوثِيَة، أظهر كبرياء نفوراً أدهش **السيدة ده رينال** إدهاشاً لذيذاً. وتغرم بـ**ـجوليان** دون أن تحس بذلك ولا أن تعلمه هي نفسها ؛ ويكشف لها حادث صغير مشاعر الفتى ؛ وهذا الحادث هو أن هذا الأخير يرفض بعنف تقرُّب **إليزا** وصيفة **السيدة ده رينال**، التي تريد أن تتزوج منه ؛ ثم يشعل سوء فهم نار الغيرة في قلب المرأة الشابة. وتثور ثائرته بسبب كلام جارح من السيد

ده رينال، وبسبب موقف زوجته الذي يسيء **جوليان** تأويله : يُزاد راتبه، ولكنه يرفض اقتراح أحد أصدقائه بالاشتراك معه في تجارة. فهو لا يريد موارد ضئيلة، إنه يبلغ من العمر تسع عشرة سنة ؛ وفي هذا السن، كان **بونابرت** قد بدأ حياته العملية، ولابدَّ له من أن يتدارك تأخره. وصار **جوليان** رجلًا مواكباً لذوق العصر، في **ڤيرير** ؛ ولكن علاقاته بـ**السيدة ده رينال** لم تفت المدينة الصغيرة اليقظى على الدوام فيتلقى **السيد ده رينال** رسالة مجهولة تحكي له عن حظه العاثر. ومع أنَّ **رينال** لا يصدق هذه الشائعات، فإنه يعتقد أنه سيكون من المناسب الانفصال عن **جوليان** : فزوجته نفسها تقنعه بضرورة ذلك، لأنها بدأت تشعر بالخوف، وترى نفسها هالكة، ويبعث **الخوريُّ شيلان** بـ**جوليان** إلى المدرسة الإكليريكية الكبرى في **بيزانصون**. ولكن قبل أن يسافر، يزور المرأة الشابة خفية. وتكون هذه المرأة من التأثر ومن الحزن بحيث تبدو له فاترة ويظن أنها لم تعد تحبه. وفي **بيزانصون** يغمى على **جوليان**، وقد أفزعه استقبال مدير المدرسة الإكليريكية، الأبّ **بيرار**. وريداً رويداً، يتعوَّد بحذرٍ ومراوغةٍ حياته الجديدة المشحونة بالإهانات. ويجد نفسه مورَّطاً برغم أنفه، في دسائس ستستدرج الأبّ **بيرار** إلى إسداء خدمات جُلّى إلى سيِّد إقطاعي حر كبير، هو المركيز **ده لامول**، الذي يقيم في **باريز**. ويستدعي المركيزُ إليها الأبّ ويتخذ **جوليانَ** كاتبه الخاص بتوصية من هذا الأبّ. ويقوم **جوليان** بزيارة وداع جديدة لـ**لسيدة ده** **رينال** ؛ وبعد أن تصدُّ الفتى في بادئ الأمر، تستسلم له وتخبئه يوماً كاملًا في غرفتها. ويكاد هذا الطيش ينتهي نهاية سيئة لولا أن أفلت **جوليان** بأعجوبة من الطلقات النارية. وفي **باريز**، يفلح في التحكم في أعصابه ؛ فمع أنه حساس جداً على الدوام، فإنه يتمكن من جعل الناس يعتبرونه بارد الطبع. وتجلب له روحه وذكاؤه وثقافته وطبعه، تجلب له سريعاً تقدير المركيز وعطفه ؛ وتمنحه سلسلة من الأحداث (ومن بينها مبارزة)، تمنحه مكانة في المجتمع. وتحيِّر عبقريته الغامضة ورباطة جأشه الظاهرة، تحيِّران المجتمع الأرستقراطي الذي يعيش فيه. ويغدق عليه المركيز فضله ويوشحه بوسام، وعندما يحكي الناس – عن غير علم من **جوليان** – أن **جوليان** هو ابن زنى شخصية كبيرة، هي صديق المركيز، فإن هذا المركيز يقبل اللعبة. فالطبع النفور والنشيط لـ**جوليان** يتحكمان بقوة في الخمول الأنيق للشباب الذين يحيطون به، إلى حدّ أن ابنة المركيز، **ماتيلدا ده لامول**، تهتم به. أما اللامبالاة الظاهرية التي يعاملها بها الفتى، فتحوِّل هذا الفضول إلى شغف. وأما **ماتيلدا**، التي هي فتاة مستعلية، لا تقدِّر حقاً غير قوة الطبع، فقد قررت إظهار جرأة كبرى. فاستدرجت **جوليان** إلى غرفتها واستسلمت له. ولم يجن هذا الأخير أي لذة من هذا الحب. ولكن عندما بدأت الفتاة، التي يستبد بها الندم والتقزُّز من نفسها، عندما بدأت تكره من كان عاشقها ليلةً واحدة، فإن **جوليان** يشعر بنار الحب يشتعل في حناياه. ويُغضبه فتور **ماتيلدا**، فيهمُّ

بقتلها. وتشتد ماتيلدا إعجاباً، فتحس هذه المرة بالغرام حقاً. ولا تدوم فرحة جوليان طويلاً، إذ يبدو أن ماتيلدا تبتعد فيشك في حبها له. ويزيد عدم خبرته بالنساء من أحزانه. ومع ذلك قررت الآنسة ده لامول كل شيء في عقلها : ستصير زوجة جوليان، فذلك هو الوسيلة الوحيدة للتميُّز. لذلك عندما يحاول جوليان أن يتسلق نافذتها من جديد، فإنها تستَقْبِلُهُ أحسن آستقبال : إنها السعادة الكاملة. ولكن ذلك لا يدوم إلّا قليلاً : إذ يغرقه حادث تافه في التعاسة من جديد، ولا يتبين في ماتيلدا بعد ذلك غير كبرياء فظيع.

عندها تبعده مهمة غريبة بعض الوقت عن قصر ده لامول : يُتَّخَذُ مبعوثاً لدى شخصية كبيرة تقيم في الخارج، من قِبَل مؤامرة تجمع أرفع شخصيات دولة فرنسا وكنيستها. وفي أثناء هذه المهمة السرية، يتلقى جوليان الذي يكاد يستسلم لدسائس من لهم المصلحة في إفشاله، يتلقى في ستراسبورك النصائح من صديق له يلتقي به صدفة. وعند العودة إلى باريز، أخذ، حسب نصائحه، في مغازلة شخصية مرموقة جدا، هي المارشالة ده فيرفاك، التي يمسك عمها، الأسقفُ، قائمة الأرباح، أي يتصرف في كل النفقات الكنسية للمملكة. وتتبيَّن ماتيلدا هذه الدسيسة ؛ ها هي متوسلة، مستعدة للهرب مع هذا السكرتير الصغير. أما جوليان، فيوقف تصرفها ببرود ؛ وما يجب فعله، هو «تخويفه» ؛ فـ«ـلن يخضع العدو إلّا بقدر ما سأخيفه، وحينها لن يجرؤ على احتقاري». تكتشف ماتيلد أنها حبلى ؛

ومنذ ذلك الحين تتصرف بشجاعة، وتكتب إلى أبيها لإطلاعه على الأمر. ويستشيط المركيز غضباً، ولكنه سرعان ما يتراجع؛ ولا يدري مع ذلك أيّ إجراء يتخذ، ويفزعه موقف ابنته. وأخيراً يصمم، فيُمهر الفتى، ويغير له اسمه : فإذا جوليان يصير غنياً، نبيلاً، ملازماً أوّل في الخيالة. ولا شيء يبدو الآن قادراً على الوقوف إن لم يكن في وجه سعادته، فعلى الأقل في وجه نجاحه ؛ ولكن في غضون ذلك، استعلم السيد ده لامول، وكتب إلى السيِّدة ده رينال. وجواب هذه الأخيرة، الذي أملاه مرشدها، يَذْحَر جوليان. ويكتب المركيز، الذي تأكد من أن جوليان لم يسع في إغواء ماتيلدا إلّا بسبب ثروتها، يكتب إلى ابنته («لا تتردّدي في هجران هذا النذل، وستستعيدين أباك») وألحق بهذه الكلمة رسالة السيدة ده رينال. وبمجرد ما يعلم جوليان بالأمر، يسافر إلى فيرير، ويذهب إلى الكنيسة خلال القدّاس، ويجلس خلف السيدة ده رينال، وعند رفع كأس القربان، يطلق عليها رصاصتين. وتحت تأثير آلانفعال، يتصرف جوليان بهلوء ؛ ويكتب من سجنه إلى ماتيلدا : إن فكرة الموت ليست «كريهة في نظره» : فلم تكن حياته كلها غير «تحضير طويل للشقاء». ويعلم أن السيدة ده رينال لم تمت، ومع ذلك فالأمر واضح في نظره : أراد أن يَقْتُلَ، ولذلك يجب أن يُقْتَلَ. وتتوالى الزيارات على الفتى المحبوس : زاره أولا راعيه، الخوري العجوز شيلان وكانت المقابلة محزنة ؛ ثم زارته المرأتان، اللتان تتلهفان معا على إنقاذه. وأقامت الآنسة ده لامول الدنيا

وأقعدتها وخططت أشد الخطط مكيافيلية لإنقاذه : فذلت وتآمرت. ولم تغفر له **السيدة ده لامول** فحسب، بل أرادت أن تحصل من هيئة المحلّفين على عفوها. وفي خضم هذه المساعي، يظل **جوليان** لا مباليا ؛ لقد آستسلم تماماً. فهو يعرف أنه سيموت وألا شيء ولا أحد يستطيع إنقاذه ؛ وهو لا يطلب إلا أن يُترك في هدوء. وأقر بذنبه. وفي الخفاء، مع ذلك، تفزعه فظاظة التفكيك التي تنتظر جسده. ورباطة الجأش الخارجية هذه، يبديها للعيان أمام محكمة الجنايات. إن جريمته جريمة نكراء، وقد ارتكبها مع سبق الإصرار والترصُّد ؛ وما يتبينه فيه القضاة المحلّفون، هو «قروي ثار على سوء حظه». ويريدون، وهم ينزلون به العقاب، «ردع تلك الفئة من الشباب الذين يولدون في طبقة دنيا ويجور عليهم الفقر نوعا ما، ومع ذلك يحظون بالاستفادة من تربية جيدة، ويملكون الجرأة على الاختلاط بما يسميه كبرياء الأغنياء المجتمعَ الراقيَ». ويجعل هذا التصريح كل المناورات التي أجريت من الخارج بلا جدوى، وكان الحكم هو الموت. ويرفض **جوليان** استئناف الدعوى، بالرغم من توسل **ماتيلدا** وأصدقائه ؛ أما **السيدة ده رينال**، فتود أن تنتحر، ولكن عليها أن تعد **جوليان** بألا تحاول الانتحار. ويمضي **جوليان** هادئا إلى عقوبته. «لم تكن هذه الرأس شاعرية قط إلا لحظة ستسقط». ولا يستحضر **ستندال** نفسه الحدث إلا بهذه الكلمات : «حدث كل شيء ببساطة، كما ينبغي، ودون أي تصنع من جهته». ويدفن **جوليان** في مغارة من الجبل المجاور، طبقاً لرغبته. وتجدِّد **ماتيلدا** آلبادرة التي قامت بها الملكة **مركَريت ده نافّار**، نحو أحد أسلافها، الذي كان عشيقها ومات مقطوع الرأس، فحملت رأس **جوليان** على ركبتيها في سيارتها، بينما تتبع الموكب الجنائزي. «لقد كانت **السيدة ده رينال** وفية لوعدها. فلم تسع بأي طَريقة من الطرق في الانتحار ؛ ولكن بعد **جوليان** بثلاثة أيام، ماتت وهي تحتضن أطفالها».

إن رواية **«الأحمر والأسود»** هي رائعة **ستندال** بلا منازع. فما بلغ قط مثل هذه القوة، ومثل هذا الاستخدام الكامل لوسائله الأدبية وأفكاره ؛ وما غاص قط إلى هذا الحد، وبمثل هذا العمق في أغوار نفسه. ومع ذلك فهذه الرواية ليست سيرة ذاتية، وأكثر من هذا أن **ستندال** لم يجد نفسه قط في أوضاع مماثلة لمعظم الأوضاع التي يوجد فيها بطله. إن **جوليان صوريل** هو **ستندال** كـ**فابريس ضيل ضونكُو*** (← رواية **«دير شرتريي پارما»**) و**لوسيان لوين***، بل كـ**ماتيلدا ده لامول*** وكـ**لاميل*** ؛ إنه **جوليان صوريل** كما أن **فلوبير*** هو **مدام بوڤاري***. ومع ذلك فإن طبع **جوليان** وثيق الارتباط بشخصية **ستندال** العميقة : فإذا لم يعش في الواقع الأوضاع التي يضع فيها بطله، بل التي تضعه فيها الحياة، فإنه قادر على أن يعيشها، بل يمكن القول إنه عاشها إن لم يكن في الواقع، فعلى الأقل في خياله، في فكره ؛ فقبل أن يؤلف **ستندال** رواية **«الأحمر والأسود»**، فمن المؤكد ـ مع كل التحفظات ـ أنه كان، في بداية حياته المهنية وفي **عهد الإصلاح** من جديد، في

الحالة الذهنية لبطله ؛ لقد عاش ردود فعله، ووقف مواقفه نفسها. إن الأحداث الواقعية لا تهم في ذاتها، بل لا تهم إلا بقدر ما تفعل في شخصية المرء، في طبعه. وإذا لم تسعفه الظروف في أن يعيش مغامرات **جوليان صوريل** واقعياً، فليس من المشكوك فيه أن **ستندال**، بالنظر إلى طبعه، كان يحبُّ أن يتصرف كبطله. هكذا ينشأ **جوليان صوريل** من الالتقاء الاستثنائي بين قصة تافهة على العموم، روتها جريدة في ركن المختلفات وحالة شخصية مسبقة ؛ فـ**ستندال** إذ قرأ هذا الخبر المجتمعي في الجريدة، ربما أحس أن **صوريل** كان من بني جلدته، وهكذا اكتشف في نفسه حالة ظلت غير واضحة تمام الوضوح، لأنها لم يتم إظهارها بعد، ولكن التقاءها بالحدث سلط عليها الضوء. فقبل رواية **«الأحمر والأسود»**، إذن، كان **ستندال** يحتوي **جوليان صوريل** بالقوة ؛ ولكن هذا الأخير لم يكن يستطيع أن يولد وينمو إلا من لقائه بالواقع، بحيث يحيا **ستندال**، هنا، بوساطة بطله، وبالوكالة، إحدى الحيوات التي كان يمكنه أن يحياها. ومع ذلك، فإن هذه السيرورة هي بالذات سيرورة الإبداع عند كبار الروائيين ؛ لكنها عند **ستندال** من النموذجية بحيث بلغت كمال النوع، وذلك بقدر ما ظل المؤلف وفياً لها باستمرار في بلورة روايته وتأليفها، وبحيث مال إلى إعادة إنتاجها بدقة دون أن يفسدها بطرائق أو زخارف. وبعبارة أخرى، نحن هنا بصدد التعبير الروائي في حالته الخام.

وقد تجادل النقاد كثيرا حول نهاية رواية **«الأحمر والأسود»**. بل أكد البعض قائلا :

«لن يتحدث أحد بسوء عن رواية **«الأحمر والأسود»** غير ما كان يتحدث به عنها هو نفسه [أي **ستندال**]». ولم ينصفها سوى النقاد الحديثون. وكان **شارل دي بوص** أول من فسر هذه النهاية المتسرِّعة، التي أرخى لها العنان، هذه الحركة الجنونية لـ**جوليان**، بحالة السَّرْعة «التي تغرقنا فيها بعض نوبات الحماس الداخلي» ؛ ففي هذه الحالة يوجد إذن ولن يفيق منها إلا وهو في السجن. لنتواضع على أن نهاية الرواية هذه هي، في الواقع، تحليل مرضي رائع. وكما يشير إلى ذلك **هنري مارتينو** بحق، في مقدمته لرواية **«الأحمر والأسود»** (نشر البلياد، كَاليمار، 1947) : «بمجرد ما اتخذ **جوليان** قراره المحتوم، بعد أن قرأ رسالة **السيدة ده رينال** التي مدَّتها له **ماتيلدا**، كانت أربعون سطرا كافية لرواية الأحداث حتى الطلقة الثانية للمسدس التي أصابت **السيدة ده رينال**. هل حدث ذلك بثلاثة أيام أم بخمسة، بعد أن غادر **جوليان باريز**، هذا لا يهم. ولن نفرط في الإلحاح على أن ذلك راجع إلى أن **ستندال** يرى أن مشاعر **جوليان** قليلة الأهمية أو يصعب الحكاية عنها... بل هو راجع إلى أن **جوليان** لا يحس حينذاك بأي شعور. فقد تلاشت فكرته التي هي نشيطة عادة، إنه يُسرع وقد وضع نصب عينيه أن يبلغ صورة وحيدة وأن يقوم ببادرة وحيدة». ولن «نجد **جوليان** الذي ألفناه إلا عندما يستيقظ من أزمة اللاوعي الطويلة هذه. وتستأنف آلة التفكير اشتغالها». والحق أن هذه النهاية هي التي تساهم في جعل رواية **«الأحمر والأسود»** رائعة أصيلة : فهنا انتقام

الحدث من الإنسان الذي بدا أقوى من الحدث، بل قد يمكن القول إنه انتقام الحدث من الروائي نفسه، الذي هو عالِمُ النفس بكيفية حصرية جدا. ولم يكن لهذا الصراع الماكر العنيف للفرد ضد المجتمع، أن ينتهي، شرعاً، إلا بهذه الطريقة. وعلاوة على الطابع المحتوم لهذه النهاية، لابد من الاعتراف بأن استحضار الواقع هذا البسيطَ وغير المزخرف الذي يلمِّح إليه **ستندال** بدل أن يظهره، ينم عن تحكم خارق في التأليف والأسلوب، وبأن إيقاعه المتقطِّع يترك القارئَ قلقا مشدوها.

ويبدو **جوليان صوريل** في عمل **ستندال** الأدبي كلِّه الشخصية المركزية التي تشع حولها كل الشخصيات الأخرى، إنه التشخيص الكامل لـ «بطل الطاقة» العزيز على الروائي. فهو موهوب غاية الموهبة، وهو مقدِّر للعواقب. ولكنه عاجز عن التصالح ليس بدافع الكبرياء ولكن بدافع احترام الذات، وهو مُمَالق ودبلوماسي عندما يكون ذلك ضرورياً، ومع ذلك فهو ذو حساسية تكاد تكون مرضية؛ وبصفته ذلك كله، فإنه يحقق النجاح تلو النجاح ولكنه أيضا يرتكب الزلة تلو الأخرى؛ إنه يقع في أسوإ الأخطاء كما لو كان مصاباً بالدُّوار، ولكنه يعرف كيف يفوز بتقدير أولئك الذين يقترب منهم وهذا لافت للنظر، لأن أول رد فعل لهم يكون احتقاره. إن ما ينقصه هو «تجربة الحياة»؛ فالتربية التي تلقاها أعطته طموحات، ولكنها لم تعطه وسائل تحقيقها، معارف ولكن ليس قواعد التصرف. والعمل الأدبي لـ**ستندال** هو، من بعض النواحي، احتجاج عنيف على هذا المجتمع الذي إذا أثار هذه الشخصيات، فهو عاجز عن الإفادة منها، إنه احتجاج على هذا الإهدار للطاقات. فهو الذي دفع **جوليان صوريل** إلى الجريمة، كما لو تورط في ولادة هذا البطل، فعجز عن حل آخر غير إقصائه. وبذلك، فإن لرواية **«الأحمر والأسود»** قيمة عامة جدا، ولكن له أيضا دلالة محدَّدة، مرتبطة أوثق الارتباط بالأوضاع المجتمعية لعصره. فالجيش والإدارة **النابوليونية** ومجد ساحات الوغى كانت، في عهد **الإمبراطورية**، صمام الأمان الذي لم يَعُد له وجود. ويبدو المجتمع، في عهد **الإصلاح**، وكأنه منغلق على نفسه : لقد تجمَّد في ترابية ثابتة على ما يبدو، وتحجَّر تحت تأثير الإكليروس، و«الرهبانية» تراقب الضمائر. ولم يكن يسع كائنا كـ**جوليان صوريل**، ومن بعض النواحي كـ**ستندال** نفسه، لم يكن يسعه غير الاختناق. والمثير أن **ستندال** كتب رواية **«الأحمر والأسود»** في آخر أيام عهد **الإصلاح**، وأنه صحَّح تجاربها المطبعية وهو يسمع التراشق برصاص **الثورة الفرنسية**.

وتشكِّل رواية **«لوسيان لوين»**، بطريقة ما، نظير رواية **«الأحمر والأسود»**، وذلك ليس فقط لأنها رواية البدايات في حياة «بطل نشيط» شابّ في عهد **ملكية يوليوز**، بل لأن على **جوليان** أن يصنع نفسه تماما، بعد أن جُرِّد من كل شيء. ويعاني **لوسيان** من التسهيلات التي قدِّمت له، إلى درجة أن عليه أن يتحرر من شخصيته، كما فعلت العائلة والمجتمع، كي يصبح نفسَه. ومن ثم فرواية **«الأحمر والأسود»** هي أشبه ما تكون

بنسخة سلبية من رواية «لوسيان لوين». وقد يمكن مواصلة المماثلة مقارنين بين الشخصيات الثانوية : بين السيدة ده شاستلي وماتيلدا ده لامول، وخصوصا بين المركيز ده لامول والسيد لوين؛ فهذا الأخير، الذي هو صرّاف قوي، هو ـ بعد إجراء التغييرات الضرورية ـ في عهد ملكية يوليوز، ما كانه المركيز ده لامول، الإقطاعي الكبير، في عهد الإصلاح. وإلى جانب البطل، فإن أهم شخصية في رواية «الأحمر والأسود» هي، بالتأكيد، ماتيلدا ده لامول، وهي «بطلة نشيطة» هي أيضا، وهي مزهوة بقدر ما يكون جوليان ذليلا، ولكنها تعرف بعمق كيف تحتقر تماما هذا العالم الذي تنتمي إليه والذي تعرف جيدا أنّه في يوم من الأيام سينوء به تحت ضربات كائنات أمثال جوليان ولكنهم هم سينجحون؛ إنها فتاة قادرة على كل الحماقات، ولكنها قادرة على أن تظهر أغرب شجاعة. وعلى الجملة، فمن خليط طَبْعَيْ جوليان صوريل وماتيلدا ده لامول ستنشأ فيما بعد، في ذهن ستندال، شخصية لاميل الأصيلة مع ذلك. ولعل رواية «الأحمر والأسود» كانت، في التصميم، عمل ستندال الأدبي الأصعب تحقيقا، وكانت العراقيل هنا مكدّسة إلى حدٍّ مُزعج. وهذا ما جعل هذا العمل المؤلف الأدبي الأكثر نجاحا، الأكثر عبقريّة، وأعظم رواية فرنسية في القرن 19 من جميع النواحي. غير أن ذلك لم يكن البتة رأي المعاصرين. ولم يفت النقد تبيُّن الخصائص الاستثنائية والإسهام الجديد تماما الذي كان ستندال يقدمه، من خلال هذا الكتاب، إلى الرواية الفرنسية. لكن هجاء المجتمع وطبع جوليان صوريل «اليعقوبي» الذي كان المؤلِّف يبدو متفقا معه .بالرغم من الاحتياطات المتخذة، أقلقا حتى أولئك الذين كانوا أكثر إعجاباً بالرواية. وقد استمد ستندال من ذلك ـ على الخصوص ـ شهرة كونه شخصا خطيرا جدا. وقد استأنف مرارا وتكرارا رواية «الأحمر والأسود»، في عام 1831، وعام 1835، وعام 1838، وعام 1840؛ لذلك وجدت، إلى جانب الطبعة الأصلية، عدة طبعات أخرى تتضمن إضافات وتصحيحات؛ وأخيرا نُقّحت الطبعة التي طبعت عام 1854 بعد وفاته تنقيحا تاما، غير أنه لا يبدو أن كل التصحيحات التي نجدها فيها هي من عمل ستندال نفسه. ـ تر. عربية : عبد الحميد الدواخلي، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.

ألبير سافاروس (ALBERT SAVARUS) [242]. رواية لـأونوريه ده بلزاك*، نشرت عام 1842. في بيزانصون، في السنوات الأخيرة من عهد الإصلاح والسنوات الأولى من عهد لوي ـ فيليب، تسيطر البارونة ده واطفّي ـ وهي امرأة لا تزال شابّة، غنيّة ومتطوّعة ـ على زوجها ضعيف الشخصيّة وابنتهما الوحيدة، روزاليا. وفارسها الخادم هو أميدي ده سولا الوسيم، «ليث» المدينة، الذي ترصده لابنتها. لكن في روح المراهقة المعذّبة بتربية استبدادية، تكمن أحلام تمرُّد وهميّة. فقد استقرّ في المدينة منذ

قليل محام، هو **سافارون ده سافاروس**، الذي تُحيِّر شخصيته القوية والغامضة مجتمع المدينة الثرثار. وتغذّي **روزاليا** ولعاً وهمياً به ينمو سرّاً، وتنشِّطه هذه الأسباب نفسها. ويهيء **سافاروس** ترشيحه للانتخابات المقبلة في **البرلمان**، بينما تسعى **روزاليا ده واطفي** في فهم سرِّه فتراقبه. وينشر **سافاروس** أقصوصة طويلة ملائمة لذوق العصر، هي «**الطّموح حبّاً**»، وهي قصة رومنسيَّة عن فتى نغل، كريم النسب، يُغرَم خلال رحلةٍ عطلةٍ إلى **سويسرا**، يُغرم بإيطالية حسناء جدّاً، منفيَّة مع زوجها العجوز. ويكتشف أنها الأميرة **كولونا** التي تزوجت لأسباب خاصة نبيلا من **نابولي** يبلغ من العمر خمسين سنة ويكبرها سنا. ويفرح بكونها تبادله الحبّ، فيهجرها مقسماً لها على أن يحصل على وضع يمكّنه من أن يتزوَّجها عند موت زوجها، الأمر الذي لن يتأخر كثيرا. وتفهم **روزاليا** أن بطل هذه القصة هو **سافاروس** نفسه، وسرعان ما تتأكد شكوكها بمراسلة المحامي التي تحتفظ بها لنفسها. وتصل الانتخابات. وفي أحرج لحظات الحملة الانتخابية، يختفي **سافاروس** بغموض. وتعلم الفتاة أن الأميرة **كولونا** أرملة في تلك اللحظة، فتتمكن بمكيدة ترسُّلية شيطانية من إيهامه بأن **سافاروس** لم يعد يحبُّها. وعندما يتمكن المحامي من توضيح هذه الكذبة، كانت الأميرة المتغطرسة قد تزوجت ثانية. فينسحب **سافاروس** إلى دير اللاترابيين. وتنفصل **روزاليا**، بعد موت أبيها، عن أمها (التي تتزوج **أميدي** الوسيم، وتنسحب، زاهدة في الدنيا، إلى مِلْكيَّة لها في الريف).

وتنتمي القصة إلى المرحلة الأولى من فنّ **بلزاك** ؛ إذ تنم عن خليط نمطيٍّ من الواقعيَّة القويَّة والرومنسية الغريبة. وبما أنها تعيش في الحادثات التي يظهر فيها الأسلوب الجزل والتحليلي للروائي العظيم، فإنها تنطوي على أهمية خاصة بسبب أن **بلزاك** قد أضفى على **سافاروس** الطَّموح عدة سمات من طبعه.

ألف ليلة وليلة [229، 243، 245]. من أهم مجموعات الحكايات العربية، التي اشتهرت في الغرب، منذ 1704، بفضل ترجمة **أنطون گالان** لها إلى الفرنسية. وقد راجت ترجمات عديدة لهذه المجموعة، لم تكن أي منها وفيَّة للأصل، راجت في الشرق والغرب على حد سواء على أثر هذه الطبعة وحتى أيّامنا هذه. وعلى غرار أعمال أدبية شرقية أخرى عديدة، تتألف هذه المجموعة من حكاية تصلح إطارا تندرج فيه سلسلة بأكملها من الحكايات، تكوِّن متتالية قد يمكن أن تُوَاصَلَ إلى ما لا نهاية. وتختلف «**ألف ليلة وليلة**» في هذا عن «**كليلة ودمنة**»، ولذلك ليس لها أي طابع تعليمي أو حكمي ؛ فهدفها الأساس هو الإمتاع لا التثقيف. ومجمل حبكة هذه المجموعة أن الملك **شاه زمان** عاد ذات يوم إلى بيته قبل الوقت الذي ألف أن يعود فيه، فتبين أن امرأته تخونه. وما كان منه إلّا أن قتل الآثِمَيْن معاً وذهب إلى أخيه، الملك **شهريار**، ليخبره بهذه الوقائع. ولَشَدَّ ما كانت دهشته عندما علم أن أخاه، مثله، تخونه زوجته ! وبعد أن واسى كل منهما الآخر، رحلا معاً في ربوع البلاد على أمل العثور على رجل أسوأ منهما

حظّاً، ولكن دون جدوى. وعندما بلغا شاطيء البحر، رأيا عفريتا ينبعث من أمواج البحر، ويخرج من قمقم، حبس داخله امرأة رائعة الجمال وهو نائم على ركبتيها. وبينما كان مستسلماً لنوم عميق، لمحت المرأة الأميرين التعيسين، فأجبرتهما على الاستسلام لها. ومنذ ذلك الحين، اتخذ **شهريار** قراره وهو : أن يأمر بقتل زوجته وحاشيتها عند عودته إلى العاصمة؛ ومن أجل منع النساء من استعمال حيلتهن الغريبة وغدرهن، قرّر أن يمضي كل ليلة مع امرأة مختلفة، يختارها من رعاياه، ويقتلها من غدها. وتدوم هذه السلسلة من التقتيلات ثلاث سنوات، إلى أن تقع أحداث تكوّن إطار **«ألف ليلة وليلة»** بمعناه الحصري : فقد حل دور الحسناء الحكيمة **شهرزاد** في تسلية الملك. وبعد أن نجحت **شهرزاد** في الليلة الأولى في شد انتباهه وهي تحكي له قصة، حَرصت على قطع حكايتها في موضع ذي أهمية خاصة، بحيث صار الملك، الراغب في سماع نهاية القصة، يؤجل إعدامها إلى اليوم التالي. لكن في الليلة التالية، يتجدد المشهد نفسه وتنجح الراوية بهذه الحيلة في تأخير إعدامها إلى ما لا نهاية ؛ وبعد الليلة الواحدة والألف، المنتَزَعة بكثير من اللطافة والرقة، يتراجع الملك، الذي صار له من **شهرزاد** ثلاثة أبناء في أثناء ذلك، يتراجع عن تنفيذ حكمه، ويحتفظ بها إلى جانبه بعد أن شفي من بغضه للنساء. وهكذا صارت **شهرزاد** ملكة.

ويشكل مجموع الحكايات التي نُقِلَت إلينا من خلال ليالي الحب هذه، والتي من المفروض في كل منها أن تؤخر موت البطلة، يشَكل هذا المجموع إحدى أعنف مجموعات التراث الأدبي الشرقي. نقول **الشرقي**، وليس العربي فقط، لأن كل بلدان الشرق الأدنى والأوسط استخدمت هذا الإطار لتقدّم فيه أفضل إنتاجات الأدب الشعبي المحلي. وبهذه الطريقة، يظهر أن الحكايات القديمة جداً، المقتبسة من الخلفية الهندية الفارسية أو ذات الأصل الآريّ، تجمعت حولها، فيما بعد، حكايات أخرى، استمدت موضوعها من الحياة الإسلامية في العصر الوسيط القديم، وخاصة في عصر بني العبّاس، خلفاء **بغداد** : تلك حال الكتابات المتعلقة بـ**رحلة السندباد البحري**. وهناك إسهام ثالث، يسهل تَعَرُّفُه، قدّمه الرُّواة الشعبيون المصريون من القرن 12 م و13 م ؛ وتتميز هذه الحكايات عن غيرها بألق أكبر وبأسلوبها الأكثر مباشرية إلى ما لا نهاية. وقد انضاف إلى المجموع أخيرا عدد معين من الحكايات التعليمية، سواء أكانت خيالات محضة أم تطويرا لحكايات تاريخية.

والمجموعة، كما وصلتنا، تحريرُها لَاحِقٌ : فبما أنها مصرية الأصل، فإنها تلقت شكلها النهائي حوالي **1400**، أي في عصر دانت فيه **مصر** للإسلام تماما. ولا يمكننا ــ والحق يقال ــ أن نميّز الإسهامات القديمة التي تشكل خلفية المجموعة إلا بالمضمون ؛ أما اللغة المستعملة على نمط واحد، فهي أقرب إلى العربية الدارجة التي تتكلمها الطبقات الشعبية منها إلى العربية الفصحى. فلو أمعنّا النظر فيها، لتبيّنا أن القيمة الفنية الأكيدة والبلورة الفعلية لا تنطوي عليها إلا المقاطع

الوصفية. بحصر المعنى والمقاطع المكتوبة في شكل رسائل.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه المجموعة فرضت نفسها على خيال الشعوب الغربية، إما لأن اكتشافها توافق مع تجدد الاهتمام بـالشرق في بداية القرن 18، وإما لأن هؤلاء وجدوا فيها مادة لإرضاء هذا الميل إلى الغرابة والمغامرة، هذا النزوع إلى التفاصيل الجنسيَّة المثيرة، التي برزت للوجود في الفترة نفسها. ومنذ ذلك الحين فرضت «**ألف ليلة وليلة**» نفسها، خطأً مع بعض المبالغة، بصفتها العمل الأدبي الذي يرمز أفضل ما يكون الرَّمز للعالم الشرقي الإسلامي. وبالفعل، فإنها ليست سوى خرافات بحرية، حكايات جنية تتجدد بلا كلل («الصياد والعفريت»)، «الحصان السحري»)، «علاء الدين والمصباح السحري»)، مغامرات فروسية («عمر النعمان»)، حكايات تعيد وصف الحياة المترفة والخارقة لبغداد في زمان **هارون الرشيد**، رحلات فوق العادة («رحلات السندباد البحري»)، الحياة المؤثرة والمتقلّبة للصوص والنصابين والشطارين في **القاهرة**. وفي أكبر فوضى، ها هو ذا حشد من الشخصيات التي تقتحم ميدان مغامرات مذهلة، معقدة كلها، ولكنها غير صعبة، كما يليق بكل حكاية شرقية شعبية.

وقد راق للغرب أن يترجم هذه القصص إلى كل. اللغات واستوحى منها لإبداع أوبيرات وباليات وحكايات من كل نوع ؛ حتى السينما اقتبست منها ذلك العالم اللاواقعي الخرافي الذي يَبْهر العيون ويُرضي الأخيلة الشابة.

الإلياذة (Ἰλιάς): المفارِقة الزمنية، 47–48، 49، 57، 59، 76 ؛ الوصف، 126 (هـ–29)؛ التمييز الـ**أفلاطوني** القصة/المحاكاة، 178 ؛ وقد أعاد **أفلاطون** كتابتها، 180–181، 184–185 ؛ الصوت، 255، 256. — تر. عربية : أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط.2، 1981.

الأمل (**L'ESPOIR**) [266]. رواية نشرها الكاتب الفرنسي **أندري مالرو*** (1901–1976) عام 1937. لقد كانت كتب المؤلِّف السابقة تطرح مشكلة الإنسان أمام **الثورة** ؛ أما هذا الكتاب، فإنَّما يناقش الإنسان أمام تنظيم **الثورة**، بصدد **ثورة إسپانيا** التي عاشها **مالرو**. ويُدعى القسم الأول «الوهم الغنائي». إنه المصنّف الشامل الواسع، الرفيع لوناً وأخوَّة، هذا الانفجار الذي أثار **إسپانيا** وشعبها ضد البؤس. هذا القسم عاطفي. تولد الحرية في المساء وإن **الأمل** حقا هو الذي يغنّي في كل الصدور. لكن لابد من تنظيم **الثورة**، «**تنظيم يوم القيامة**»، لأن في المواجهة هناك **فرانكو**، وهناك جيش منظَّم، جيش يحارب. ولا تُهزَم الدبابات بالتغني بالأممية. إذ تحل لحظة لابدَّ فيها من تفضيل التنظيم البارد للانتصار، على الغنائية. وهذا هو الطور الثاني : «**ممارسة يوم القيامة**»، حيث تتكشف أهمية الحزب الشيوعي ؛ فهو الوحيد القادر على القيام بذلك، مع الفاشيين ؛ إنه يصنع جيش **الانتصار**. لكن المشكلة البشرية لا تُحَلّ حتى من أجل ذلك. وهذا هو القسم

الثالث : «الوجود و العمل» : الفوضويون والشيوعيون، الولع بالعدالة والفعالية، أولئك الذين يهمهم الإنسان وأولئك الذين تهمهم النتيجة. الأولون يُدانون بالضرورة، لكن **مالرو** لا يساهم بالرغم من أنه يعلم بالملموس أن الشيوعيين على حق. فأحد هؤلاء، وهو **مانويل**، ينظم الفوضى في قطاعه. ويلتحم بـ**الثورة**. ويصير زعيماً لأن الشيوعية هي أولًا وقبل كل شيء مدرسة للزعماء. وبين الشيوعيين والآخرين الاختلاف الذي بين الذين يعلمون ما يريدون والذين لا يعلمون ما يريدون. **الكينونة والعمل**. إن **مانويل** يعمل ؛ أما **هيرنانديز**، فكان يريد أن **يكون**، فيعدمه آلكتائبيُّون رميا بالرصاص. كان **هرنانديز** يحمل في نفسه الأخوة، أما **مانويل** فكانت الأخوة تتخذ عنده شكل العمل. وفي هذه المرة تنشأ الحرب : الحرب الايديولوجية، إمكان الانتصار، الأمل. الأمل عند أولئك الذين كانوا يظنون أنهم يكافحون لإعطاء معنى لحياة ملايين الناس الذين لم يكن لحياتهم أي معنى قط. إنّ الكتاب لا يتمتع بالتركيز المأساوي الذي تتمتع به رواية **«الوضع البشري»** ؛ بل له بعض الشبه بالإخباريات. إنه يجسد حرب **إسبانيا**، قلباً وقالباً ؛ لقد كتبت رواية **«الأمل»** عمودياً وأفقياً في آن واحد. فلم تُثَرْ فيها الحرب الأهلية بمناسبة مأساة فردية كما عند **همنگواي**، بل توجد فيها كلّها. رواية **«الأمل»** خلاصة. لقد صُنعت من كل المآسي التي صنعت منها حرب **إسبانيا**. وأعظم دروس هذا الكتاب، هو الأخوّة.

فعند **كْيُو** أن «ضد المهانة هو الكرامة». وعند بطل رواية **«الأمل»** أن «ضد المهانة هو الأخوة». الإنسان وحده، فكرة فيلسوف. أما الإنسان في علاقاته بأناس آخرين، فهو لحم ودم. وخصوبة هذا الموقف الجديد تنقذ الوضع البشري. فالإنسان لا يُدان، كما حدث لـ**كيو** ؛ لأن الأخوة ستنقذه. ذلك هو **«الأمل»** الحقيقي للكتاب، إنه أمل في الإنسان.

الإنياذة (AENEIS) [76، 245]. ـــ تر. عربية : كمال ممدوح وآخرون، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1971.

استعمال الزمن (L'EMPLOI DU TEMPS) [272 (هـ 13)].

أستري (L'ASTRÉE) [112]. رواية رعوية للكاتب **أونوريه دورفي***، في خمسة أجزاء. ويحكي المؤلّف في هذه الرواية العلاقات الغرامية بين راعيين، هما **صيلاضُون** و**أستري**. وتجري الأحداث، عبر كثير من التقلّبات، في عهود **الغاليين والدرويديين** القديمة، على ضفاف **لينيون** الفاتنة، في إحدى أجمل مناطق **فرنسا**، ألا وهي **لوفوري**. وبمقتضى خبر كاذب، تعتقد **أستري** أن صديقها يخونها : لذلك تأمره بأن يغرب عن وجهها إلى الأبد. وييأس **صيلاضون**، فيحاول الغرق في النّهر ؛ لكن حوريّات الماء تنقذه. وتبوح له **كَالاتيه**، إحدى هاته الحوريات، بحبّها له ؛ غير أنه لا يفكر إلّا في **أستري**، فيلتحق بها فوراً،

متنكراً في زي فتاة. وتنشب الحرب، فيتبدّى العاشق الممتاز فارساً مقداماً ؛ وهكذا يُقدِّم لنا **دورفي** الصورة المُثلى للعاشق وللرجل الشجاع، وذلك حسب دُرْجَة نهاية القرن 16 والعلاقات الغرامية في بلاط **هنري الرابع**. لكن **أستري** لا تزال لم تصفح عن عشيقها. فعلى **صيلاضون** أن يدلي بأدلة أخرى، كما في تقاليد أبطال الفروسية : إلى أن يؤكدَ «منبع الحقيقة السحري» للفتاة، وفاءه. وفي الأخير، وبعد حكاية طويلة مسهبة (حيث تتقاطع غراميات ومغامرات أخرى)، تمنح **أستري** حبَّها **لصيلاضون**.

وإذا كان هذا العمل الأدبي مشهوراً جداً في القرن 17 كلّه، فإنه يبدو لنا حالياً بعيداً عن ذوقنا ؛ لكنه يهم العالِم بالتصوير الدقيق للمثل الأعلى القيِّم والمجتمعي الذي يقدمه لنا ؛ ثم إنه يتأكد فيه ميل معيَّن للبحث النفسي الذي أثر في روح القرن السابع عشر وأدبه، حتى عبر المتخيَّل الرعوي.

الإعترافات (CONFESSIONS) [183]. عمل أدبي لـجان **جاك روسو***ـ تر. عربية : محمد بدر الدين خليل، الشركة العربية للطباعة، القاهرة، 1961.

الإعترافات (CONFESSIONES) [262]. عمل أدبي للـ**قديس أوكسطين***.

أرمانس (ARMANCE) [206]. عنوان أول رواية لـ**هنري بيل ستندال***، نشرت عام 1827، تجري أحداثها في المجتمع الراقي السباريزي، في **عهد الإصلاح**، وبالضبط تحت حكم **لوي الثامن عشر**. ما كاد **أوكتاف ده ماليفير**، البالغ من العمر عشرين سنة، يتخرج من المدرسة متعددة الفنون، حتى لفت إليه الأنظار بذكائه الحاد وشخصيته المتميزة، وأيضاً بطبعه المنطوي وغريب الأطوار للغاية، والذي يدفعه أحياناً إلى سورات غضب حقيقية. فهو لا يخلص الود إلا لبنت عم له في سنِّه، هي **أرمانس ده زوهيلوف**، التي هي صبية جميلة نبيلة فقيرة، ذات طبع صريح وشجاع، التقى بها في بيت إحدى عماته، **السيدة ده بونيفير**. ويقطع التباس قاس هذه الصداقة الرقيقة : تدمِّر الهجرة عائلة **أوكتاف**، فيتلقى هو من الحكومة الملكية تعويضاً بمبلغ مليوني فرنك ؛ وتظن **أرمانس**، التي تحبُّه سرّاً، أنها لاحظت تغييراً في سلوكه بعد حصوله المفاجيء على تلك الثروة ؛ وبما أنها تجد في ذلك سبباً لاحتقار طبع ابن عمها، فإنها تقسم لنفسها لتكتمنَّ حبها إلى الأبد، لأنها لا تريد أن يعتبرها **أوكتاف** وسائر الناس استغلالية سوقية ويتأثر **أوكتاف** متألماً لهذه اللامبالاة، ويتورَّط، بالرغم من أنفه، في نجاحات مجتمعية متتالية، فلا يتمكن إلّا بعد لأي من تبديد هذا الخطإ. فالواقع أنه أيضاً يحب بنت عمه، ولكنه يغالط نفسه، ويقسم بأغلظ الأيمان لينبذنَّ الحب مادام حيّاً مخافة أن يُعتبر أحقر الرجال، فيقنع نفسه بأنه يعاني «بدافع الصداقة» فقط. وبعد تعقيدات روائية عديدة (تقتنع **أرمانس** في لحظة معينة بأن **أوكتاف** يحب **السيدة دومال** الحسناء، بينما يعتقد الشاب من

جهته أن **أرمانس** مرصودة للزواج من شخص آخر)، يُبدِّد دهاء أم **أوكتاف** وعزمها الالتباس ويتمكنان من حمل الشابين على الزواج. وهكذا قبل **أوكتاف** أن يحنث في قسمه، بعد صراعات داخلية مؤلمة. وبعد أيام قلائل من السعادة، إذا مكيدة شنيعة من تدبير منافسه تقنعه بأن **أرمانس** تتزوجه بدافع المصلحة وبدافع الشفقة عليه في الوقت نفسه. فيحقق مشروعاً قديماً، ويرحل بلا تردّدٍ سعيا في الكفاح من أجل استقلال **الإغريق**، وكله عزم على أن يموت هناك. وفعلًا يموت من شدة التعب وقسوة الألم لحظة مغادرته السفينة.

وكان طبع **أوكتاف** (الذي هو المحرِّك الرئيسي في الرواية، بالرغم من عنوانها) سيظل لغزاً نفسياً، لو لم يكن **ستندال** نفسه، في رسالة إلى صديقه وتلميذه **ميريميه**، قد أعطانا مفتاح هذا اللغز، بكشفه لأسباب الوساوس المأساوية وارتيابه في الحب : لقد كان **أوكتاف** مصابا بالعنة المستديمة عاجزا على الدوام. والكتاب يُحكمُ عليه في الوقت الحاضر بطرق شتى ؛ فالبعض ينكر قيمته الفنية، فيتعارضون في ذلك مع **ستندالـيين** متحمّسين جدا يودون أن يرفعوه إلى مستوى الروائع تقريباً. والواقع أن الرواية قائمة بأكملها على دراسة الانفصال الممكن بين الحب واللذة ؛ وتنشطها جاذبية علم نفس مغامر جدير بـ**ستندال** الراقي ؛ لكن إصرار المؤلف الغريب على عدم الكشف عن أحد المعطيات الأولى للحبكة يدخل اعتباطية ما في لعبة الأهواء، بالرغم من دقة التحليل الاستثنائية. وهذا العمل الأدبي، بغض النظر عن مزاياه الخاصة، مهم أهمية خاصة من جهة أنه يُجْمِلُ بعض الموضوعات التي سيفصَّل فيها القول في رواية **«الأحمر والأسود»*** وفي رواية **«دير شرتريّي بارما»***. أفلا يوجد في هذه الرواية، التحليل المؤثر واللّاذع تأثيراً ولذعاً لا رحمة فيهما لمجتمع **عهد الإصلاح**، اللعبة الحاذقة لحبٍّ غير واع أولًا ولكنه ينكشف صامداً، ويمكن القول سلفاً إن **ستندال** يطبق هنا بكثير من الواقعية المبادىء والنظريات الواردة في مقاله في **«الحب»**. أولا تُوجد فيها أخيراً المشاريع الأولى للطباع المراهقة غير المألوفة التي سيكونها **جوليان صوريل وفابريس ضيل ضونكو** ؟

إخباريات (CHRONIQUES) [33]. ثالث مجموعة من متفرّقات **مارسيل بروست*** (1871–1922)، صدرت بعد وفاته عام 1927. وهي تضم كتابات شتى من مرحلة شبابه وكذا بعض النصوص المؤرخة بالعشر سنوات الأولى من القرن العشرين، التي لا توجد في **«الملذات والأيام»*** ولا في **«معارضات ومتفرقات»***، ونصوصاً أخرى أكثر تأخراً تصل حتى عام 1921. وترقى أقدم هذه النصوص إلى عام 1892. هذه التأليفات : «الصالونات. حياة **باريز**» تذكر بدقة الإخباري المجتمعي، الذي يعرفه قراء رواية **«بحثاً عن الزمن الضائع»*** : فالصورة الشخصية **«جدّة»** (**جدّة روبير دِه فلير**) توحي بجدة **مارسيل بروست**، في رواية **«بحثاً عن الزمن الضائع»**. ونجد أيضا صفحات عن **راسكين**، وعن «موت

الكاتدرائيات»، كتبت بعد قانون فصل الدين عن الدولة. ومن كتابات النقد الأدبي، نذكر خصوصا هجوماً معتدلًا، ولكنه حاسم على الغموض (غموض الرمزيّين، 1896)، بعنوان : «بصدد بودلير»؛ وقطعة «بصدد أسلوب فلوبير»، المعبِّرة بعمق عن مواهبه في التحليل.

الأغذية الأرضية (NOURRITURES TERRESTRES) [277 (هـ 106)].

ب ـ

البابليات [93 (هـ3)].

بوسكون (BUSCON) [272 (هـ26)].

بحوث ومقالات (ESSAIS ET ARTICLES) [36 (هـ1)].

البحث عن المطلق (LA RECHERCHE DE L'ABSOLU) [113]. رواية كتبها **بلزاك*** ما بين يونيو وشتنبر 1834، وأهداها إلى «**السيدة جوزيفين دولانوا**، التي اسمها بالولادة **دوميرك**»؛ وهي تشكل في إطار «**الملهاة البشرية**»*، جزءا من «الدراسات الفلسفية». فهي فعلا مشكلة فلسفية، بل مشكلة أخلاقية، يعرضها **بلزاك** هنا على نظر قارئه: مشكلة العبقري المأخوذ بين بحوثه العلميَّة وخراب أسرته، مشكلة حقوق الفرد عالي الموهبة وسط المجتمع. فالمشهد يجري في **دُوِّيْ**. إذ يُؤوي بيت **كلاييس**، الأكثر جلالًا، الأكثر **فلامندية** بأصالة في المدينة، يؤوي إحدى أشهر أسر **فلاندريا** التي اشتهرت في الفوز باستقلال بلادها. وهناك تزوج **بالتازار كلاييس**، الذي اشتغل في مختبر **لافوازيي** أيام شبابه، تزوّج عام 1795 **جوزيفين ده تيمنانك**، وهي فتاة دميمة ولكن فتنته طيبة قلبها وسماحة روحها، ورزقا أربعة أطفال: **مركَريت وكَبرييل وفيليسيا وجان**. وتعيش الأسرة في كامل السعادة حتى اليوم الذي يُجري فيه عالم رياضيات **پولونـي** ـ صار جندياً لكسب قوته ـ وهو عابر سبيل في **دوي**، حديثا حاسماً مع **بالتازار**، الذي يطلعه على أبحاثه السابقة في الكيمياء : يكشف لـ**كلاييس** النقطة الدقيقة التي توصل إليها في محاولته تفكيك الأجسام البسيطة بغية اكتشاف مبدإ المادة الوحيد في نظره. وبعد رحيل الضابط الـ**پولونـي**، يحسُّ **كلاييس** بموهبة جديدة تتولَّد في نفسه: فقد يكون على دراساته في الكيمياء أن تتيح له استئناف أعمال العالِم من حيث تركها وأن يوصلها إلى نتيجتها النهائية. عندئذ تستبدُّ حمَّى حقيقية بالبرجوازي الـ**فلاندري**؛ فيوصي بشراء مواد كيماوية من مؤسسة تبيعها له بأثمان مرتفعة، ويبني لنفسه مختبراً ويحبس فيه نفسه مع خادمه، **لوميلكينيي**، الذي يشارك سيده ولعه المضني، دون أن يفهمه فعلًا. أمَّا زوجته وأبناؤه، فهم لا يرونه إلّا نادراً. ويخبر موثق البيت، وهو من أقارب **كلاييس**، يخبر **جوزيفين** بالديون التي بدأ زوجها يستدينها. ولا تقوم الزوجة التعيسة بردِّ فعل في باديء الأمر؛ فهي منعزلة الآن، وتعاني في صمتٍ

وهي ترى العلم يُفضّل عليها؛ ولكي تخون على معرفة فُضْلَى بضرَّتها، هي التي كان تعليمها أولياً جداً، فإنها تُكِبُّ جادة على قراءة أعمال علمية. وبذلك تستعيد زوجها، الذي لا يطلعها على تجاربه التي كان يعتبرها مستغلقة عليها. وعندئذ يعرض عليها هدف أبحاثه: إنه يريد أن يفكك الآزوت؛ فأعماله لن تكسبه المجد فحسب، بل ستغني الأسرة، لأنه يستطيع أن يخترع ألماسا اصطناعياً. وتصاب **جوزيفين** المسكينة بالذهول؛ ففرن المختبر لُجّة تخشى أن تنغمر فيها ليس ثروتها التي قد تضحّي بها عن طيب نفس، بل ثروة أبنائها التي من واجبها أن تحافظ عليها. وأمام ملاحظاتها الحكيمة، يعدها زوجها بأن يكف عن أبحاثه. ويفي بوعده خلال بضعة أشهر، لكن ولعه يعاوده سريعاً؛ وفي يوم من الأيام، ترى **جوزيفين** الدخان يتصاعد من جديد من مدخنة المختبر. وتعيش عيشة مضنية وصراعاً يائساً، ممزَّقة بين حبِّها لزوجها وواجباتها تجاه أبنائها؛ فزوجها لا يهمل نفسه، ويصير عجوزاً قبل الأوان، ويهمل زوجته وأبناءه فحسب، بل لا تكفي مداخيله نفقاته الرعناء على الآلات والموادّ الكيماوية. وتقضي زوجته وقتها في سدّ الثغرات التي لا يني هذا اللاواعي يحدثها في ميراث الأسرة؛ فعما قليل، ستباع الأعمال الفنيَّة التي جمعتها البرجوازية الصالحة على مر القرون، وستُرهن البيوت والأراضي التي تنتمي إلى العائلة منذ أجيال وأجيال. أما **بالتازار**، فإنه عندما تسترعيه زوجته للنِّظام، ينتقل من الغضب إلى التوسل، ويطلب آجالًا، لا يستطيع طبعاً أن يحترمها، للانتهاء من تجاربه؛ فهو دائماً على وشك الوصول إلى الاكتشاف الذي يواصله منذ سنوات. إن **السيدة كلاييس** يؤازرها في معركتها **بييركان**، الموثق، الرجل الوفيّ ولكن المهتمّ، والذي يطمع في الزّواج من **مركَريت**، بنت **كلاييس** البكر؛ كما يؤازرها الأبّ **ده صوليس**، مرشدها. ولهذا الأبّ ابن أخ، هو **عمانويل**، المخلص كل الإخلاص للأسرة. وتنشأ بينه وبين **مركَريت**، علاقة غرامية رقيقة وعفيفة. وتخسر **السيدة كلاييس** معركتها التي تدرك أنها بلا جدوى، فتموت، قتيلة جنون زوجها، الذي لا يغادر حتى مختبره عندما يخبرونه باحتضار زوجته. وإذا عجزت **السيدة كلاييس** عن الحيلولة دون خراب بيتها، فإنها نجحت في ادِّخار مبلغ مالي معيَّن وتسلّم لـ**مركَريت**، التي يتحتم عليها من الآن فصاعداً إدارة شؤون البيت، رسالة سيكون عليها ألّا تفتحها إلّا في أقصى حالات الشدَّة؛ وتدلّها هذه الرسالة على المستودع السري. وقد تلقى **بالتازار** صدمة وفاة هذه المرأة التي لم ين يحبُّها، وكانت حسراته حرّى بحيث أمسك خلال بضعة شهور عن العودة إلى مختبره. غير أن بطالته تجعله يستأنف أعماله، بما أن أبناءه لم يكونوا حاجزاً كافياً يمنعه من تبديد ما تبقى له. وتتمزق **مركَريت** بين الحب الأبوي والحاجة المطلقة إلى ضمان مستقبل إخوتها وأخواتها، فتحاول أن تتدخل. ويَصير الوضع من الخطورة بحيث تفضُّ رسالة أمّها وهكذا تجد وسيلة لأداء الديون الأكثر إثارة. ومع ذلك تحتفظ بمبلغ معين؛ وتتأهب، بمعونة **عمانويل ده صوليس**، لإخفائه، عندما يفاجئها أبوها. وفي أثناء

إحدى المشاحنات، يحاول أن يغتصب هذا المال؛ وتظل مركَريت رابطة الجأش؛ ولكنها تفاجئ أباها وهو على وشك الانتحار، فتسلّمه إياه، واعداً إياها بأنه إذا بدّد هذا المبلغ بلا نتيجة، فإنه سيخضع لها في كل شيء. وبالطبع، فإن التجارب الجديدة لا تأتي بنجاح جديد. وتجد مركَريت، بمساعدة أصدقائها وخالها، تجد لأبيها إيراداً في بريطانيا، حيث سيستطيع أن يستعيد ثروته، بينما ستضمن أعمال صغيرة، كان عليه أن يستسلم لها، ستضمن لأطفاله قوتهم بالضبط. وبعد أربع سنوات، يعود بالتازار إلى البيت، وقد خسر كلّ ما ادخره في التجارب التي قام بها بمعونة روحه المعذبة، خادمه لـوميلكينيي. وتجمع حفلة عائلية عظيمة ثلاثة أزواج جديدة هي: مركَريت التي تزوجت عمانويل أخيراً؛ وأختها فيليسيا، التي تزوجت من الموثّق پييركان؛ وكَابرييل، أخيها، الذي صار، بفضل تضحيات أختيه، مهندساً وتزوّج إحدى بنات عمه. وتضطر مركَريت وزوجها إلى الإقامة طويلًا في إسبانيا. وتستدعيهما رسالة من فيليسيا. فقد حبس أبوها نفسه في بيت العائلة، ومنع على أبنائه الدخول إليه؛ لقد راكم على نفسه ديونا باهظة. وعندما تلتقي مركَريت بـبلتازار، فإنه لم يعد إلّا ظلّاً يطارده الأطفال في الشوارع. ويموت على أثر حادث قاس ؛ ففي غمرة احتضاره، يأتي حركة يأس، فينتصب ويصيح : «وجدتها !»، ثم يسقط ثانية تحت وطأة هذا السر الذي يحمله معه إلى قبره.

وتكمن القوة العظمى لهذه الرواية، تكمن قبل كل شيء في الإثارة الدقيقة لإطار وحياة عائلة برجوازية فلنديَّة كبيرة وفي التحليل الدقيق، البطيء، المفعم بالدقة لنفسية الشخصيات في أثناء هذه الأزمة التي ما كانت لتنتهي إلّا بالخراب والموت، لو لم تتح بصيرة السيدة كلاييس وشجاعة بنتها انبعاث بيت آل كلاييس مرة بعد أخرى. وشخصية بالتازار ذات أهمية كبرى، ليس في ذاتها، ولكن لأنها، في نظر بلزاك، تجسيد للعبقرية بالذات. وبما أن كلاييس هو إعادة تجسيد لـبرنار پاليزي، الذي يحرق أثاثه ليقوم باكتشافاته، فإنه مفتون بعبقريته إلى درجة يصبح معها غير مسؤول وغير واع. والعبقرية، في نظر بلزاك، إنما هي سلب الفرد المطلق هذا لحقوق نفسه، هذا الوفاء لفكرة حتى الموت ؛ إنها في نظره شيء شبيه بالتجربة الصوفيَّة. وبذلك، فإنَّ شخصيَّة كلاييس تتمتع بسمات سيرة ذاتية بل نبوئية ؛ فـبلزاك نفسه سينقطع لفكرته حصرا، ولن يعيش في السنين الأخيرة من عمره إلّا بها ولها ؛ وسيعرف الخراب مثلُه في ذلك كمثل كلاييس (بل لن يربح مالًا أبداً)، وسيموت مثله في خضمّ العمل. ولاريب في أن كلاييس يتبدّى، في عمله الأدبي، نموذجاً، نموذجاً مخيفاً ولاشك، ولكنه لا يخفي إعجابه به ؛ وإذا لم يتزوّج بلزاك إلا في نهاية حياته، وإذا تخلّى عن تكوين أسرة، فذلك بالضبط لتحاشي إعاقة تحقيق عمله كما حدث لبطله. وشخصية جوزيفين ڤان كلاييس مؤثرة جدّاً وصراعها موصوف وصفاً رائعاً من البداية حتى النهاية، لكن هناك بعض التصنُّع وبعض الطول في ذكر

غراميات **مركَويت وعمانويل**. وبالرغم من أنه يمكن التساؤل عن مشابهة مدار الرواية للواقع، ـ هل من الممكن أن تُبدَّد كل موارد أسرة فلنلدية فاحشة الغنى في سبيل تجارب الفيزياء، في السنوات 1815ـ1825؟ ـ بالرغم من ذلك، فإن رواية **«البحث عن المطلق»** هي إحدى أكثر روايات **بلزاك** إثارة وتأثيرا. ولعلها لا تشكل جزءاً لا يتجزأ من لوحة المجتمع العريضة هذه التي هي أولًا وقبل كل شيء مطولة **«الملهاة البشرية»***، ولكنها لها فضل كشف بعض أفكار المؤلِّف الرئيسة والغريبة غاية الغرابة من خلال قصة تُروَى بلا كلل.

بحثاً عن الزمن الضائع (A LA RECHER-CHE DU TEMPS PERDU) [33، 36 (هـ1)، 39، 41، 43 (هـ 2، 3)، 49، 54، 56، 57، 58، 61، 62، 64، 66ـ67، 72، 75، 77ـ78، 80، 82، 85ـ86، 90ـ91، 96 (هـ80)، 103، 105، 107ـ108، 111، 119 ـ 120، 122، 128 (هـ59)، 132 ـ 133، 140، 143، 145، 147، 155، 157، 159، 165، 172 (هـ61)، 182 ـ 183، 185، 193، 209، 213 ـ 214، 216 ـ 217، 230، 235 ـ 236، 238 ـ 239، 248 ـ 253، 257ـ263، 267ـ268، 276 (هـ84)، 277 (هـ102)، 279 ـ 281، 283].

بنات النار (LES FILLES DU FEU) [167]. مجموعة أقاصيص لـ**جيرار ده نرفال*** (جيرار لابروني، 1808ـ1855)، متبوعة باثنتي عشرة سونيتة مجموعة تحت العنوان : Chimères. وعناوين الأقاصيص هي : **«أنجيليك»**، **«سيلفيا»***، **«جيمي»**، **«أوكتافيا»**، **«إيميلي»**. وتلحق بها ملهاة بعنوان **«كوريلّا»** ودراسة عن الأسرار الدينية والديانات القديمة هي : **«إزيس»**.

پ ـ

پاميلا أو الفضيلة المكافأ عليها (PAMELA, OR VERTUE REWARDED) [232، 241]. رواية ترسلية للكاتب الإنكَليزي **صمويل رتشاردسن***، نشرت باسم مستعار عام 1741. وفيها تصف البطلة، **پاميلا أندروز**، لأسرتها تقلبات حياتها ؛ فبما أنها ابنة فلاحين، فقد ربَّتها سيدة نبيلة؛ وعند احتضارها عهدت بها لابنها **الكونت ده بلفار**. لكن هذا الاخير، الذي ليس إلّا فتى فاسقاً، يسعى في إغوائها ؛ فيهددها ويعاملها معاملة قاسية ليلقي بها في النهاية بين مخالب قواده. غير أن **پاميلا** تدافع عن نفسها، بل تنجح بدموعها في إثارة شفقة سيِّدٍ شابٍّ ؛ فتجعله يحبّها ويتزوّجها في آخر المطاف.

وقد حصلت هذه الرواية التحليليّة على نجاح باهر. ونعترف بأنّها مسهبة أكثر مما ينبغي. ثم إن نبرتها الوعظيّة، التي تنبع دائما من حس عملي قويّ، ملبسة إلى حدٍّ ما. فـ**پاميلا**، بالرغم من دموعها وحساسيتها المرهفة، فتاة عنيدة تحسن التخلص من الورطة.

والقصة المرويَّة بضمير المتكلِّم، بنبرة النقمة الفاضلة، لا تتمكن من استدرار تعاطفنا. ويُعتبر هذا العمل الأدبي أوَّل رواية عن الأخلاق البرجوازية ؛ أما شكله الترسُّلي (الذي فسَّره المؤلِّف في مقدمة روايته الأخرى، «**قصة السِّير تشارلز كَرانديسن**»)، فقد قلَّده **روسو** و**كَوته** و**فوسكولو**. واستلهمه **كارلو كَولدوني** في ملهاتين من ملاهيه، قُلِّدتا بدورهما على سبيل الهدم، وأفضل هدم لهما هو هدم **هنري فيلدينك** : «**تبرير حياة السيدة شاميلا أندروز**» (1741)، المكرَّر فيما بعد في رواية «**مغامرات جوزيف أندروز**». وقد ألهمت الرواية اثنتي عشرة لوحة لـ**جوزيف هايمور** (1652- 1788).

پارسيفال (PARSIFAL) [173 (هـ 71)].

پيير مينار، مؤلِّف ضون كيخوطه (PIERRE MENARD, AUTHOR OF DON QUIXOTE) [277 (هـ 107)].

ج -

جاك القدري وسيده (JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE) [235، 243، 245، 270 (هـ4)]. رواية هجائية لـ**دني ديدرو*** (1713 - 1784)، بدأها عام 1773 في **لاهاي**، وأنهاها خلال إقامته في **روسيا**. وكانت آخر أعماله الأدبية المهمة. وهي أطول حكاياته. وبها يفكر **ديدرو** في إثارة الأذهان بحيوية أحكامه والمواقف الهزلية بل المضحكة أحيانا. وهذه الرواية حوار طويل، ولكنه حوار يتضمن كل أنواع المغامرات والحكايات والاستطرادات شديدة التنوع. وليست هناك أحداث متواصلة بالمعنى الدقيق. فـ**جاك** و**سيده**، وهما شخصيتان شاردتان، مستعدتان على الدوام للتفكر في كل شيء والتفلسف حول حياة الإنسان، هاتان الشخصيتان تقدمان لنا في بداية سفرهما، ولكننا لا نعلم من أين جاءتا ولا إلى أين تذهبان، ولا لماذا تتنقلان ؛ يبقى أنهما لا تبدوان مستعجلتين، تتوقفان عن طيب خاطر في الطريق، وترجعان أدراجهما، وتجريان كل المغامرات التي تعرض لهما. وغالبا ما يتدخل المؤلف للتأمل في شخصيتيه وفي تصرفهما، كي يشركنا في تردداته حول ما سيجعلهما تقولانه أو تفعلانه. ولكن، إلى جانب هذه التأملات الهامشية، يستمر الحوار من الأول إلى الآخر، وتقاطعه حوادث أو لقاءات أو حتى طفرات مزاجية. وشخصية **جاك**، التابع، الذي له لهجته الصريحة ولا يتردد في توبيخ مخدومه وتأنيبه، شخصية مميزة جدا لنهاية القرن 18. إن **جاك** ولد طيب، فيلسوف ساذج، ولكنه حاذق ويحسن دائما التخلص من المواقف الصعبة. ولكي يسلي سيده، فإنه شرع في قص قصة حياته وغرامياته عليه، ولكن حكايته لا تني توقفها تأملات سيده الذي يذكره بحادثة أخرى لم يروها له بعد، أو توقف باستطراداته الفلسفية الخاصة. ولـ**جاك** رأي محدَّد في الحياة البشرية وفي أحداث هذا العالم ؛ وهو يقول إن هذا الرأي

قد استنبطه من تعاليم نقيبه، أيام كان جنديا : فهو يزعم أن كل ما يحدث مكتوب في السجل الكبير للقدر وإذا حدث أمر من الأمور، فذلك لأنه لا يمكن أن يحدث بطريقة أخرى. وفي ضوء هذا المبدإ الذي لا يتزعزع يحكم على كل الأحداث البشرية : فهو يحث نفسه ويحث الآخرين على الاستسلام. وهذا تصور **ديدرو** نفسه وقد قُدِّم في شكل أولي ومبتذل : فالحياة سلسلة من القوى التي لا يملك الإنسان إلا وهم تسييرها. ثم إن **جاك** هو أول من يستسلم لمؤاخذات غير مجدية، سرعان ما ينبهه سيده إلى أنها تتناقض مباشرة مع مبادئه ؛ ولا ينتظر **جاك** هذا التعنيف، ليندم عليها ويؤاخذ نفسه عليها، وذلك شريطة أن يعاود السقوط بعيد ذلك في التناقض نفسه. وهكذا يتبدى ملاحظا نزيها لمحنه ولمحن غيره، وبذلك بالذات يتفاهم جيدا مع سيده.

وفي بقية مغامرات **جاك** الفوضوية قليلا، تندرج كمية من الحكايات الأخرى : قصة غراميات **السيدة ده لابوميري** والمركيز **ديزارسي*** (التي ترويها مضيفة ثرثارة وودودة)؛ والمغامرة الخيالية لراهب ترك الرهبانية وصار سكرتير المركيز ورواها بنفسه لبطلينا (وتلك ذريعة تذرع بها **ديدرو**، ليوجه نقدا لاذعا للرهبان...) ؛ وحياة **السيد ديكّلان** ومغامراته، التي يرويها **جاك** تارة، وسيده تارة أخرى، واللذان يجمعان، معا، معلوماتهما وذكرياتهما. وفي لحظة معينة، يصاب **جاك** بألم شديد في حلقه، فيعجز عن الكلام، ويمل سيده ذلك ويملّه **جاك** أكثر منه. ولكن هذا الأخير يتحمل البلاء فيروي له إحدى غرامياته في سن الشباب. ولكي يعثر **جاك** على ساعة اليد التي سرقت من سيده، ينطلق في مغامرة ستنتهي نهاية سيئة : إذ يُسجن، ولكنه ينجح في التخلص من هذه الورطة. وبعد كثير من اللف، ها نحن من جديد قرب سرير **جاك** في بيت **ديكّلان**. هنا تنتهي مغامراته، لأن **ديدرو**، الذي يريد أن ينتهي من شخصيته، فيما يزعم أنه يملك ذكريات مريبة من جهة أخرى، لم يُقدِّم لنا جوهرُها، ينهي حكايته اعتباطيا.

هذه الرواية، الأُصلية والغريبة تماما بعرضها وروحها، تذكر بعدد مهم من روايات القرن 18 : بدءا برواية «**الشيطان الأعرج**» لـ**لوساج**، حتى رواية «**كانديد**» لـ**فولطير** ورواية «**حياة تريسترام شاندي وآراؤه**»* لـ**شتيرن***. وقد أقر **ديدرو** نفسه بأن عمل **شتيرن** الأدبي كان مصدره الرئيس. ثم إن فظاظة مشاهد عديدة وتحرُّر اللغة وحيوية السرد، تنمُّ عن تأثير **رابلي**، الذي كان **ديدرو** دائما شديد الإعجاب به. وهذا لا يمنع أن هذا العمل الأدبي يظل أحد الأعمال الأكثر أصالة في الأدب الفرنسي كله، بعيوبه الظاهرة نفسها ــ ولكنها مقصودة ومدبَّرة ــ وبتشبك حادثاته وكثافة المدارات وتنوع الاستطرادات، التي تجدِّد أهميته من صفحة إلى أخرى. إنه بالتأكيد أحد الأعمال الأدبية التي يتراءى فيه صراحة مزاج **ديدرو** الحاد المفارق الكريم والعبقري في كثير من الأحيان.

جان سانتوي (**JEAN SANTEUIL**) [33، 36 (هـ1)، 49، 57، 60، 86، 160،

248 ـ 250، 253، 256 ـ 261، 275 (هـ71)، 277 (هـ103)]. رواية لـمارسيل بروست* (1871 ـ 1922)، لم تنشر إلا عام 1952. ولنلاحظ، لإيضاح تاريخ هذا الكتاب، أن **مارسيل بروست** قد أعلن، منذ 1896، في رسائله إلى أصدقائه الحميمين، أنه قد شرع في كتابة رواية ضخمة، «عمل أدبي طويل النفَس»، يعقد عليه أهمية كبيرة. لكن **برنار ده فالوا**، الذي كان يعد أطروحة عن مؤلِّف رواية «**بحثا عن الزمن الضائع***»، والذي كان يراجع أكداس الأوراق والملاحظات والمسوَّدات المختلفة التي خلفها **مارسيل بروست**، لم ينبعث منها مخطوطة «**جان سانتوي**» إلا في حوالي 1950: وهذه الرواية التي يفوق عدد صفحاتها ألف صفحة ليست بالضبط، كما ظُنَّ وقيل زمنا طويلا، «محاولة أولية» لرواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، وإن صح أننا نجد فيها سلفاً الموضوعات الجوهرية لعمل **بروست** الأدبي الرئيس. بل هي، كما يقول السيد **أندريه موروا** في مقدمته، «كتاب متميز عنها تماما، وذلك ليس لأنه غير مكتمل فحسب، بل لأنه لا يزال ينقصه المدار الجوهري للرائعة الأدبية (والذي سيكون هو تحول طفل عصبي المزاج وضعيف البنية إلى فنان)، واستمرار الشخصيات الأساسية، وقرار كتابة الكتاب بضمير المتكلم، وشجاعة الغوص في لجة سدوم الكبريتية».

وتبدأ رواية «**جان سانتوي**» بالتقاء شابين بروائي معروف يترك لهما قبل موته مخطوطة رواية سينشرانها، وبطلها هو **جان سانتوي**. وجان **سانتوي** هذا ولد صغير مفرط الحساسية (وهو شديد الشبه في هذا بـمارسيل الصغير في كتاب «**من جهة بيت سوان***»)، يتنبه لعالم الحب عبر المودة التي يكنها لأمه، ثم لصبية، هي: **ماري كوسيشيف*** (التي تُتعرّف فيها **جيلبيرت سوان*** سلفا). ثم يكبر **جان سانتوي**، وينسى **ماري**، ويتعلق تعلقا شديدا بأستاذه في الفلسفة، ويدخله رفيقه **هنري ده رِڤْيون** المجتمع الراقي. وسيشارك في انطلاق الرأي الذي تحدثه **قضية دريفوس**؛ لكن غرامياته ستستمر في شغل باله أكثر. وفي نهاية الكتاب، سيستعيد **جان سانتوي** هم أبويه، اللذين ستوحي شيخوختهما ووفاتهما لـ**مارسيل بروست** صفحات مؤثرة وعميقة، حيث نرى سلفا مجمل التأملات الكبرى التي سيتضمنها كتاب «**الزمن المستعاد**» والتي تتناول عمل **الزمن والموت**. وهذا التحليل الوجيز لا يسمح طبعا بتبين كل التشابهات التي توجد بين الروايتين، بين عمل الشباب ورائعة النضج. فلا بد من ذكر القبلة المرفوضة في الصفحات الأولى، والغراميات الطفولية، والمشابهات التي هي متقدِّمة أكثر مما هي مبدوءة فحسب، بين عالم آل **رِڤْيون** وعالم آل **كَيرمانت**، وجملة كان معينة ستصبح «جملة **ڤانتوي** الصغيرة» الشهيرة، وابتداء موضوعة نسبية الحب وتدهور المشاعر، وموضوعة «توافق» بين الذكرى والإحساس، إلخ. ولا بد من الإلحاح أيضا على الأهمية التي يؤديها سلفا، في حساسية الكاتب، هاجس الطهارة والوعي بطابعه البعيد المنال. ولنذكر بهذه الجملة من

رسالة إلى **روبير ده مونتسكيو**: «... وحتى في أكثر رغباتي حسية، قد يمكنني الاعتراف بأن أول محرك لها هو فكرة، فكرة قد أضحي بحياتي من أجلها، وإلى الدرجة الأكثر مركزية والتي توجد بها فكرة الإتقان». وبهذه الأسطر اللاحقة: «لعل العدم هو الصحيح، وكل حلمنا غير موجود... وعندئذ سنهلك ـ ولكن بين أيدينا رهائن هم هؤلاء الأسرى الإلهيون الذي سيتبعون حظنا. والموت معه أقل مرارة، وأقل وضاعة، وربما أقل إمكانا...». إن رواية «**جان سانتوي**»، التي هي مشروع أول للـ«ـعمل الأدبي الضخم» عند **مارسيل بروست**، تؤكد سلفا بحثه الدائم عن جوهر الأشياء، وثقته بمهمة الفنان، المكلّف بالتعبير عنه والإمساك به.

الجبل السحري (DER ZAUBERBERG) [266]. رواية للكاتب الألماني **طوماس مان*** (1875ـ1955)، نُشِرت عام 1924. يعود **هانزكاسطورپ**، وهو شاب برجوازي (يعود **مان** هنا، كما في رواية **بودنبروك**، إن لم يكن إلى وسط، فعلى كل حال إلى بطل من الإقليم التحالفي)، يعود **هانزكاسطورپ** إذن لبضعة أيام، إلى ابن عمّه، **يواخيم**، الذي يعالَجُ في مصحة في **ضافُوص**. لكن **كاسطورپ**، ما إن يخضع للجو الفتّان لذلك الموضع، حتى يحس أو يحسب نفسه مريضاً وسيقيم هناك سبع سنوات ؛ وذلك إلى أن تنتزعه حرب 1914 من حلمه، وتدفع به إلى ساحة الوغى بقساوة. ويمكن التمييز بسهولة في هذه الرواية بين ستة طباع أو مكرورات أساسية. ففي المقام الأول، يستعمل المؤلّف تقنية طبيعوية، دقيقة دقة خاصة في أوصافه، مستسلماً لذائقته المرضيّة، مركزا فضلًا عن ذلك على تحليل الانحطاطات والاحتضارات، كما في رواية **بودنبروك**، ولكن مع طبع مرضي أكثر بروزا. وفي المقام الثاني، يمثل هذا الـ«ـمجتمع» الأوروبيُّ (مركز **ضافُوص** الذي يؤوي رعايا من كل البلدان)، يمثل إجمالًا، وعلى علو 2000 م من الحدود، نوعاً من الجماعة خارج الزمن، البدائية والمقبلة في آن واحد. وفي المقام الثالث، يتعلق الأمر هنا، خصوصاً، بفرد، هو **كاسطورپ**، وهو نمط الألماني المتوسط ؛ فهذا الأخير ما كاد يحتضنه الجبل ويحظى بملذات لا حدَّ لها ولا حصر، حتى انتقل من الحياة المحمومة السطحية لعصرنا إلى مشاغل القرن 18، بادئا هكذا، على غرار **ڤيلهلم مايستر**، في الاهتمام بثقافته وتكوينه. من هذا الجانب، ترتبط رواية **مان** بالتقاليد الكبرى لرواية التكـوين (Bildungsroman). وفي أثنـاء سنوات التعلم هذه، يقرأ **كاسطورپ** ويسمع ويلاحظ، ويكاد المؤلّف يبدو أنه يريد أن يثبت تفاهة معرفة تمتد من الأرصاد الجويّة إلى التحليل النفسي، مُديناً نوعاً ما الفضول من أجل الفضول. عندئذ تسمو الرواية وتكتسب سعة غير مألوفة مع ظهور مفكّرين هما : **سِيتُمْبرِيني**، وهو بلاغي متحمس لأفكار ثورة 89 وللعقلانية الليبرالية والفردانية للقرن 19، **ونافطا**، المدافع الذي لا يقل حماساً عن الجانب الغريزي والبدائي للإنسان النزاع إلى أشكال الحياة المتشيِّعة. ويحضر **كاسطورپ** مناقشاتهما بكثير من

الاهتمام، ولكن دون أن ينحاز مع أحدهما ضدُّ الآخر. وتبقى هذه الشخصيات مجرَّدة، بما أن قوامها يبدو مُستَغْرَقاً بالتطور المنطقي للأفكار التي تدافع عنها. وهذا الجانب من الرواية لافت للنظر، من حيث أنه يعكس، بحرية كبيرة، الوضع الدقيق لـ«ألمانيا فايمار»، التي كانت آنذاك ممزقة بين أيديولوجيتين متناقضتين. وتقوم المكرورة الخامسة على مغامرة غرامية بين **كاسطورب** و**مدام شوشا**، وهي موظَّفة في **ضافوص**، وهي حادثة موصوفة برهافة في الحسّ والنبرة هي خاصية الحب. ويمكن أخيرا تمييز رواية للـ«مُدَّة»، مماثلة نوعاً ما لمسيرة **بروست** في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**». وعند **كاسطورب** وأولئك الذين يحيطون به في الجبل أن للزمن إيقاعاً مختلفاً عنه عند أهل السهل : فهناك إذن نسبية للزمن، «مطاطية». والحاصل أن هذا الجبل المسحور والساحر يبدو كأنه ينطوي على عدد لا يحصى من الأشياء. ويمكن اعتبار هذه الرواية وثيقة عن **أوربا** انتقالية، موزعة بين انهيارات نهاية القرن الأخير والآمال الأولى للقرن 20 ؛ ولذلك، فهي تنطوي على خاصية شهادة رمزية وواقعية بعمق في آن واحد. ونتبين فيها مشاهد جديرة بفكاهي عظيم جداً، فكرة تتأرجح باستمرار بين الحياة والموت، وهذه الشخصيَّة التي لا تُنسَى، وذات السعة المُضحِكة والرائعة، الهولندي **مينهير رويكورن**، الذي يجعل **كاسطورب** الرقيق، وقد عادت إليه حياته الضعيفة ولكن العنيدة، يجعله في مواجهة حياة أخرى، محتدمة وشهوانية، يأكل بعضها بعضاً في حيويتها المفرطة، هي السيدة **شوشا** التي تهجر أحضان **پيير كورن** لترتمي في أحضان **كاسطورب**. ويبدو، في النهاية، أن حياة هذا الأخير المعتدلة والصافية حتى الانزعاج، يقترحها علينا المؤلِّف نفسه مثالا يُحْتَذَى.

جهة كَيرمانت (LE CÔTÉ DE GUER-MANTES) [65، 80، 104، 280].

جوليا أو هلويز الجديدة (JULIE OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE) [241]. رواية ترسلية نشرت عام 1761 لـ**جان ـ جاك روسو*** (1712ـ1778). صدرت الطبعة الأولى بعنوان : «**رسائل عاشقين يسكنان في مدينة صغيرة في سفح جبال الألپ، ـ جمعها ونشرها ج. ـ ج. روسو ـ في أمستردام عند مارك ميشيل بي**». وكان نجاحها عظيماً، وخاصة في الأوساط الارستقراطية : فحسب المؤلِّف نفسه كان لابُدَّ من كل الرِّقّة ورهافة الحس اللتين لا يمكن اكتسابهما إلّا بتربية طبقة الأغنياء لإدراك الدقة التي كان الكتاب مشبعاً بها. ورواية «**هلويز الجديدة**» تمجيد للحب والصداقة، ذينك «المعبودين» العزيزين على قلب **روسو**، من خلال شخصيتين مثاليتين يلذُّ للمؤلِّف تزيينهما بأفتن صور الفضيلة : وفي الواقع، إذا كان إلهام الرواية ذاتياً تماماً، فإن مقاصد المؤلِّف أخلاقية بجلاء. ويشكل حب **جوليا** و**سان ـ پرو**، الذي تهيِّجه العراقل التي يصادفها، يشكل نوعاً ما تصعيد **جان ـ جاك** لشغفه بـ**السيدة**

دُودُطُو، المقاطع في الواقع مقاطعة فظة، ولكن المواصَل والمنجَز بطريقة لذيذة في حلم رغبته المتحمس وفي إبداعه الأدبي. كان **روسو** يبلغ من العمر أكثر من أربعين سنة عندما تتيَّم بـ**السيِّدة دُودُطُو** تتيماً حالماً وحسِّياً في آن واحد، يحمِّسه طموح صادق إلى الفضيلة ؛ لكن لم يكن **روسو** ولا صديقته يستطيعان خيانة **سان ـ لامبير**، عاشق **السيدة دُودُطُو** الذي لا مأخذ عليه. ومع ذلك، كان **روسو** قد آستمالها بسمو مشاعره، دون أن يُخْضِعَها. وبما أنه قد وقع في فخ فضيلته، لم يكن يستطيع من الآن إلّا أن يجرِّب صداقة قائمة على محبَّة مشتركة، صداقة بين ثلاثة أطراف، صحيح أنها بريئة، ولكن تحقيقها سرعان ما بدا مستحيلًا. عندئذ تخيل روايته وكتبها، تلك الرواية التي لا تشكل حكاية إخفاق، بل تنوي أن تكرر التجربة وتُنجِحها لتبرير مبادئها بالمناسبة نفسها. وذلك بالرغم من الغموض الظاهر لحل العقدة ؛ لأن تحقيق هذه «السعادة الحميمة» ودوامها لم يقاطعهما إلّا حدث خارجي مقدَّر، تلطِّفه مرة أخرى قيمة الفعل الأخلاقية وفعاليته، حدثٌ يدمِّر التجانس دون أن ينكره، ولا أن يطرح منه إمكان وجوده «الطبيعي» في قلب الشخصيَّات. ولكي يعطي **روسو** مزيداً من التماسك لحلمه، فإنه سيضمِّنه انفعالات طفولته ووضوح ذكرياته، مثابراً على استحضار الشخصيات المحصورة والمموقعة جيداً في هذه المناظر الطبيعية لبحيرة **جنيف** التي كان يعرفها ويحبها كثيراً : تتحاب **جوليا دِطَّانج** ومؤدِّبها، **سان ـ پرو** ؛ ولكن الأعراف المجتمعية تفرِّق بين الشابين : فيغادر **سان ـ پرو** سويسرا متوجهاً إلى پاريز، وتذعن **جوليا** لرغبة أبويها في زواجها من **السيد ده ڤولمار** العجوز. وتؤدي **جوليا** واجبات الزوجة والأم، ولكنها تعجز عن نسيان **سان ـ پرو**، فتعترف لزوجها ـ في نهاية المطاف ـ بهذا الشعور الرقيق. ويصمِّم **السيد ده ڤولمار** على أن يظهر لزوجته ولصديقها التقدير الذي يكنه لهما، فلا يتردد في آستدعاء **سان ـ پرو**، الذي جال في أثناء ذلك في ربوع أوروپا وأمريكا، عارضاً عليه أن يؤويه في بيته. وبعد أن يمضي **سان ـ پرو** فصل الشتاء في بيت **آل ڤولمار**، يغادرهم، ولكنه سرعان ما تأتيه رسالة من **كلير**، بنتِ عم **جوليا**، تخبره فيها بأن **جوليا** سقطت طريحة الفراش بعد أن أنقذت أحد أطفالها الذي وقع في البحيرة فكاد يموت غرقاً. وستتوسل إلى **سان ـ پرو**، قبل أن تموت، بألّا يغادر البيت وبأن يسهر على تربية أطفالها.

وتتشكل الرواية لا من رسائل البطلين فحسب، بل أيضاً من رسائل **كلير ضُورْبْ** إلى **جوليا**، ومن رسائل **ميلور إدوار بُومسطون** إلى **سان ـ پرو**، رسائل **السيد ده ڤولمار**. وغالباً ما يكون **سان ـ پرو** قادراً، في رحلاته بحثاً عن الهدوء والنسيان، على ملاحظة عادات مختلف الشعوب وشرائعها ومقارنتها بعادات فرنسا وخصوصاً پاريز ذلك العصر وشرائعها، الأمر الذي يتيح بذلك لـ**روسو** أن يعبِّر عن أفكاره الخاصة من خلال رسائل بطله، وأن يمجِّد في كل مناسبة الحياة الريفية والبدائية، وأن يضع إلى

جانب المثل الأعلى لحكمة الليبرالية الانكليزية وسخائها، بساطة عادات سويسرا وعدالتها المجتمعية. وذلك لأن هذه الرواية هي أيضاً، وقبل كل شيء، رواية فلسفية، ومن بين الأطروحات الأخلاقية والمجتمعية المطروحة والمناقشة في الرسائل الخاصة، هناك موضوعة أساسية، عزيزة على **جان ـ جاك**، تستخلص من مجموع الرواية بالذات، ومفادها أن كلّا منا قادر على العثور في نفسه على الإنسان الطبيعي وقادر على إعادة خلقه في حياته : ذلك هو مغزى رواية **«هلويز الجديدة»**. وليس هناك ما هو أكثر براءة في هذا المنظور من غرأميات **جوليا وسان ـ پرو**؛ ولكنهما ينسيان معاً أن الحياة «وفق الطبيعة» لم تعد ممكنة بسبب الأصول ذاتها المعمول بها في المجتمع : فالمجتمع لا يعترف بحبهما : فهو، إذ يعطي **جوليا** لرجل لا تحبه، يضعها من حيث لا يشعر في طريق الزنى. وهكذا يبدو الكذب نتاجاً مجتمعياً معارضاً للصراحة الطبيعية. وتتجنب **جوليا** بشعورها الديني واستقامتها الفطرية إمكان الخيانة، التي يتساهل المجتمع بالمقابل في آرتكابها. وإذ يبدي **السيد ده ڤولمار** نبلًا شعورياً مماثلًا، فإنه يساعد **جوليا** وينشران حقيقة الفضيلة في حرية سعيدة. وتُرجع **جوليا**، بمراعاتها للواجب ودون أن تنكر حبَّها الأول، ترجع للفرد طهارته الأصلية وتعيد التجانس للأسرة، تلك النواة المجتمعية التي تشكل «أقدم المجتمعات» و«أول نموذج للمجتمعات السياسية». وإذا أُبطِلَتِ العبودية والكذب، سَمَحَ مثلُ هذا الوسط بازدهار التفاهم وصفاء القلوب. هكذا يبدو

روسو وكأنه يريد تفسير فشل حبه للسيدة **دُودُطُو** بعيوب مجتمع عصره : نقص المؤسسات الذي يدفعه، بدوامه، إلى يأس منعزل، نحو الحلم، الهروب والأبنية المثالية والعبادة المتحمِّسة للحياة الداخلية والخاصة، بما أن البساطة الطبيعية يصعب العثور عليها، وبما أن هذا الحلم يقلّص إلى مجموعات مختارة صغيرة، مَرَاسٍ صغيرة من السعادة، لا تترك للأصفياء غير الطموح إلى الإلـٰهي. هنا يكمن تناقض روسو في الظاهر وهو يبشّر من جهة بالتبعية الإرادية للدولة وينغلق من جهة أخرى في تمجيد الفرد، موسعاً على غير علم منه الهوة التي تفصل العمل الجماعي عن الحلم وعن العمل الفردي الخالص، وهو تناقض ستدفع به الرومنسية إلى أقصى نتائجه من خلال تأليه «الأنا» و«الأمّة». كل هذا يُحَسُّ به في الاختلاف من حيث اللهجة بين رواية **«هلويز الجديدة»** ورواية **«إميل»** أو كتاب **«العقد المجتمعي»** : فهي لم تعد لهجة المشرِّع الإرادية والحازمة، بل هي لهجة الاندفاق والانسكاب، وهي مقدمة للسمفونيات العاطفية لكتاب **«الاعترافات»*** وكتاب **«أحلام يقظة المتجوّل المنعزل»**. هذه الرواية، التي تبدو لنا اليوم بطيئة بطوّاً مزعجاً أحياناً، تشتمل أيضا على صفحات وصفية تتسم بحيويّة لافتة للنظر وتتضمن سلفاً رؤية ذاتية للـ«ـمنظر الطبيعي» كما تتضمن العناصر التي سينسق بينها فيما بعد رومنسيو العالم أجمع، ومن هؤلاء **شاتوبريان ولامارتين ومدام ده ستايل وجورج صاند**. ونجد فيها بعض التأثيرات السابقة، من رواية **«الأميرة ده**

كليف» إلى رواية «كلاريس هارلو»، مروراً برواية «ماريانا» لـماريفو ورواية «مانون ليسكو»* لـلأب بريفو*. أمّا المعاصرون، فإنهم كانوا يذوقون في رواية «هلويز الجديدة» ليس فقط حكاية حب بئيس، بل بحوثاً في أشد المواضيع تنوعاً، سياسية، دينية، بشريّة، تربوية، فُصِّل فيها الكلام بمغالاة عاطفية عزيزة على ذوق العصر. وقد ساهمت هذه الرواية مع رواية «إميل» في أن تخلق حول روسو شهرة الثوري تلك، التي جعلته يُنفى من فرنسا ثم من سويسرا، مجبرة إياه على اللجوء إلى إنكلترا، الأمر الذي لم يكن أدنى أسباب النجاح العظيم والسريع الذي عرفته رواية «هلويز الجديدة».

جيل بْلا (GIL BLAS) [255، 258، 272 (هـ27)].

جيرمينال (GERMINAL) [223 (هـ53)]. – تر. عربية : مطبعة الهلال، القاهرة، 1965.

جيرميني لاسيرتو (GERMINIE LACER-TEUX). رواية لـإدمون (1822–1896) وجول (1830–1870) ده كُونكور* نشرت عام 1865. بالبحث عن فن يكون في الوقت نفسه استحضاراً حيّاً للواقع ووثيقة مثيرة عن شرور المجتمع الحديث، وضع الأخوان كُونكور بهذا العمل الأدبي منهجاً أدبياً جديداً. فقد صُوِّرت فيه مغامرات خادمة الحزينة بدقة وحشية لا تقصي الشفقة مع ذلك. ونتتبّع خطوة فخطوة، في هذه الرواية، مختلف مراحل إذلال كائن بشري حتى وفاته. فالكذب والسكر وأحلام الحب والسرقة كلها تختلط في حياة البطلة جيرميني. وحبّها لشخص لا يستحق هذا الحب، وهو جوبِّيون، يقودها من خراب إلى خراب حتى العهارة وأرذل عيشة. والكتاب، الذي بديء بحكاية أولى عن طفولة جيرميني التي روتها بنفسها لمعلّمتها العجوز، ينتهي برؤية زاوية من المقبرة التي فيها قبر غُفْلٌ يضم رفات فاسدة تعيسة. إن هذا العمل الأدبي، اللافت للانتباه من حيث هو تصوير لحياة الطبقات المسحوقة، يقصد أيضاً إصدار حكم تاريخي على المجتمع والأخلاق. فانطلاقاً من حالة معروفة في الواقع ومدروسة كوثيقة نموذجية عن العصر الحديث، يرسم الأخوان كُونكور لوحة «حقيقية» يسعى فيها الفن والعلم إلى أن ينصهرا في إبداع عظيم. إن مبادئ هذه الصيغة الأدبية الجديدة، التي يبدو فيها تأثير فلوبير وتين الفكري ظاهراً للعيان، سيطبِّقها زولا ومدرسة أدبية بأكملها (هي الطبيعوية) فيما بعد. لكن بينما كان الأخوان كُونكور يواصلان وصف السجايا والأهواء بعناية فائقة الدقة واهتمام دائم بالنوينات، نجد زولا والطبيعويين يصورون عموماً الحياة المجتمعية وشرورها في قسماتها الكبرى ومن زاوية فظّة ؛ وذلك بنوايا لا شك في سجاليتها.

الجلد المحبّب (LA PEAU DE CHAGRIN) [59، 202–203، 207، 243]. – تر. عربية : فريد أنطونيوس، سلسلة ماريان، نشر عويدات، بيروت، 1982.

الجمهورية
(Η πολιτεια η περι της διχης)
[96 (هـ67)، 178، 219 (هـ1)]. — تر. عربية : حنّا خباز، دار التراث، بيروت، 1969

جناحا اليمامة (THE WINGS OF THE DOVE) [223 (هـ 53)].

د —

دومينيك (DOMINIQUE) [243]. رواية لـ**أوجين فرومنتان*** (1820 — 1876)، نشرت عام 1863. وهي تحكي قصة **دومينيك ده بري**، اليتيم، والذي ربته عمة عجوز ومعلم شاب في الريف ؛ وهو متوحش وغريزي، ولذلك فهو ذو طبيعة حساسة جدا. وعندما بلغ سن المراهقة، بعثه كافلاه إلى الإعدادية ؛ وبما أنه حالم، فإنه يتعاطى الشعر وله صديق واحد، هو **أوليڤيي**، وتَقْلب ابنة عم هذا الأخير، واسمها **مادلين**، تقلب كيانه بعمق، ولكنها، وهي أكبر منه بسنتين، تتزوج **ألفريد ده نييڤر** وتظل في صداقة طيبة مع الفتى. ويصير حب **دومينيك** الذي لم يَبُحْ به، أكثر شدة وألما ؛ فهو يريد أن يعيش بالقرب منها، ويعرِّفها قليلا بروحه ؛ ويصير هواه من الحدة بحيث لا يستطيع إخفاءه البتة. وتود المرأة، لكرم روحها، أن تعالجه، ولكنها تتبين سريعا أنها تحبه هي أيضا، فتبعده عنها إلى الأبد، وقد أصابها الذهول، جاعلة بينهما اعترافها، الذي هو عقبة رفيعة. وخلال هذا الوقت، جرب **دومينيك** حظه في الأوساط الأدبية، ولكن بلا نجاح ؛ وبما أنه لا ينجح أيضا كاتباً سياسيّاً، يعود إلى أرضه، حيث سيبقى، ريفيا نبيلاً وعمدة وزوجا وأبا، مغمورا وهادئا. ويتناول التخلي عن الحب، الذي يفرضه تمزق المرأة المغرمة والعفيفة على ضمير الرجل، يتناوله برقة قصوى وبنبرة اعتراف مقنِّع. ثم إن الكتاب سيري ذاتي جزئيا ؛ وهو دالّ من حيث إن **فرومنتان**، وهو رسام بلا مهارة وكاتب بارع وناقد نافذ للرسم الفلندري والهولندي ويعرف حدوده تمام المعرفة، قد أراد أن يعبِّر هنا عن ضرورة آستسلام الإنسان، عندما يحس بأنه لا يملك قوة أن يكون الإنسان الذي حلم به في شبابه المغرور. تلك هي الفكرة العميقة لهذا الكتاب، ولعل ذلك ما يميزه عن غيره من روائع الرواية النفسية السيرية الذاتية. ومما يجعل من هذه الرواية عملا أدبيا أصيلا ومؤثرا، النبرة المتنوعة الخريفية المعدَّلة حتى في اندفاقها، والحماس الساذج والرومنسي المعتدل والمتحوِّل إلى موقف يكاد يكون كلاسيّاً.

الدوقة ده لانجي (DUCHESSE DE LAN-GEAIS) [71—72، 174 (هـ88)].

الدكتور فاوستوس (DOCTOR FAUSTUS) [256، 278 (هـ96)]. — تر. عربية : محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط. 3، 1958.

دير شرتريي پارما (LA CHARTREUSE DE PARME) [243]. إنها آخر أعمال

ستندال* (هنري بيل، 1783-1842) الأدبية، وقد نشرت عام 1839. في الفصل الأول الذي يحمل عنوان «ميلانو عام 1796»، يرتكز المؤلف على المسارّات المزعومة لملازم فرنسي اسمه **روبير**، فيعرّفنا بالمركيز العجوز **ضيل ضونكو**، نصير **النمسا** والرجعي الشرس، وعلى الخصوص يعرفنا بامرأتين، هما المركيزة الشابة وأخت المركيز، **جينا ضيل ضونكو**. ويلمّح المؤلف، بإشارات سريعة، إلى أن بطل الرواية، «المركيز الشاب» **فابريس ضيل ضونكو***، هو ثمرة علاقة حب بين **روبير والمركيزة**. ويكبر هذا الولد في الفترة العاصفة والمجيدة للحروب **النابوليونية**. وفي قصر **كَريانتا** (ثم **كَريانت**)، على بحيرة **كُومُ**، حيث يمثل أبوه وأخوه البكر الرجعية والظلامية، يلازم هو أمه وعمته **جينا** (أرملة أحد ضباط **نابوليون**). وفي سنة 1815، وعند سماعه خبر عودة **نابوليون** من جزيرة **إيلْبْ**، يهرب **فابريس** من البيت للكفاح معه ؛ وبعد مغامرات خيالية يصل إلى **واترلو**، وبالضبط في زوال يوم المعركة، التي يشهدها دون أن يفهم منها شيئا ذا بال، مضطرا إلى الانسحاب فيما بعد. وعند عودته، يطرده المركيز **ضيل ضونكو**، فيلجأ إلى بيت عمته في **پارما**. وبالفعل، فالحسناء **جينا**، التي ظلت أرملة، كانت قد عرفت الوزير الأول لأمير **پارما**، الكونت **موسكا** ؛ وإنقاذاً للمظاهر، كانت قد تزوجت الدوق ده **صانسڤيرينا** العجوز، وكانت زينة بلاط طاغية **پارما** الصغير، الذي هو بلاط يعيش خارج عصره. وفي هذا الوسط، يحاول الفتى **فابريس** أن يظاهر طموح عمته، فيستعد، الآن وقد سُدَّت في وجهه طريق المجد العسكري، لأن يتبع الحياة الكنسية ويصير معاونا للأسقف العجوز. ولكن شبابه الحامي الذي ينقصه هدف حقيقي، يجره إلى علاقات غرامية مغامرة وسهلة. وكانت عاقبة إحدى مغامراته مبارزة قتل في أثنائها الممثل الهزلي **جيلِتّي**. ويستغل الحادثَ في **پارما** حسّادُ الكونت **موسكا** والحسناء **صانسڤيرينا** والمتآمرون عليهما. ويُدعى **فابريس** إلى العودة بوعود كاذبة بالحصانة، فيُحبس في القلعة، في قمة **فارنيز**، البرج الشهير (وهو النسخة الخيالية لقصر **سانت – آنج**). ويبقى هناك مدة طويلة، وهو مهدَّد بالموت باستمرار. وخلال شهور الأسر هذه، يولد ويكبر حب **فابريس وكليليا** الصغيرة، ابنة حاكم القلعة، الجنرال الطموح **فابلو كونتي**. ويتواصل الفتى والفتاة بحيل بارعة كثيرة، في حين تخشى الدوقة ده **صانسڤيرينا** – بحق – أن يسمِّم أعداؤها ابن أخيها، فتبعث بوسائل الهرب إلى **فابريس**، باتفاق مع **كليليا**. وينجح في الهبوط من البرج وينجو بنفسه. لكن إحدى الوسائل المستعملة لتيسير هربه كانت هي جرعة الأفيون القوية التي تجرَّعها الجنرال **فابلو كونتي** الذي يكون على حافة الموت ؛ وتندم **كليليا** ندما شديدا. فتنذر لئن سلم أبوها من خطر الموت، لتتبعن إرادته في كل شيء ولتبتعدن نهائيا عن **فابريس**. ومن ثم ستتزوج المركيز الثري جدا **كريسنزي**. وخلال هذا الوقت في **پارما**، مات الأمير العجوز مرضاً، وهذا ما يظنه الناس على كل حال ؛ والواقع أنه قد سمَّمه الشاعر المتآمر **پيرّانتي پالاّ**،

بمساعدة من الدوقة ده **صانسڤيرينا**. وبما أن الكونت **موسكا** قد قمع عصيانا صغيرا، فإنه يحس بنفسه قويا لدى الملك الجديد، **بانوتشي - إرنست الخامس**، إلى درجة تكفي لأن ينصح بالعودة **فابريس** وعمته التي كانت قد تبعته في هربه. ولكن **فابريس**، الذي علم بزواج **كليليا** الذي سيتم عما قريب، كان قد عاد إلى **پارما**، على عجل، والتحق طوعا ببرج القلعة، مسلما نفسه بذلك لأعدائه. وتلي ذلك سلسلة طويلة وسريعة من الدسائس : فأعداء الكونت **موسكا** ينتظرون ثانية ويسعون في قتل **فابريس** ؛ وذلك في حين تسعى الدوقة ده **صانسڤيرينا** (التي يبدو حبُّها لابن أخيها جليا من الآن، والتي تعذّبها الغيرة) في إنقاذه وتنصحه بألا يعكّر زواج **كليليا** على الإطلاق. أما الملك الشاب، المغرم بـ**صانسڤيرينا**، والذي استغل قلق الدوقة، فيعدها بأن يطلق سراح **فابريس**، مقابل نيل حُظوتها. وما أن اتفق على ذلك ونُفذ حتى غادرت **صانسڤيرينا پارما**، جاذبة معها الكونت **موسكا** الذي سيتزوجها فيما بعد. **وأما فابريس**، الذي دخل الآن الحياة الكنسية، فيصير داعية ذائع الصيت ؛ ولكن هواه يتأكّله، فلا يفكر إلا في العثور على **كليليا**، مقاوما حبّه مرة وواجبه مرة أخرى. وينجح أخيرا في الالتحاق بها فترة قصيرة ؛ ويعجّل موت طفلها بها إلى القبر، وقد عذّبها الندم. وحينها يتخلى **فابريس** عن الأمجاد والثروات، وينسحب إلى **دير شرتريي پارما**، ولا يتأخر عن الموت هو أيضا.

والقسم الأخير من الحكاية هو - في رأي الجميع - مفرط السرعة واعتباطي بعض الاعتباطية. ولكن عيبا من هذا النوع لا يكفي للنيل من جمال هذه الرائعة الأدبية. وقد مرّر **ستندال** في هذا العمل الأدبي كل مثله الأعلى في الفن والحياة، وأعني السراب البعيد منذ الآن لمجد الملحمة النابوليونية، وحب المغامرة، والحب العميق **لإيطاليا** المعاصرة و**لإيطاليا عصر النهضة** المعجب بها أيما إعجاب (وقد كلّفنا هذا الأمر النجاحَ الباهر والمثير لبلاط **پارما** المفارق للتاريخ)، ولكن على الخصوص حب الحب. وفي كتاب هذا الكاتب، الذي أدركته الشيخوخة، نبرة جديدة : فمغامرات بطله تُقَدَّم بنوع من الكآبة الحقيقية والتسامح الغرامي، والرواية تقترب من الرقة اللاواقعية لقصيدة رومنسية. ويغيِّر وجه التحاليل النفسية المهذبة، ودقة الأسلوب العنيدة والدقيقة، والاعتبارات الفلسفية - الأخلاقية، يُغيِّر وجه كل ذلك في السعادة النادرة لرؤية غنائية، والتي تبلغ في أفضل الصفحات (وما أكثرها !) الصفاء الإيقاعي لنشيد. وظلت بعض الحادثات شهيرة : استحضار معركة **واترلو** الأصيل جدا، حياة **فابريس** في البرج...، ولكن قمة الكتاب الرفيعة وخاصيته الحقيقية تظلان هما ذلك الاستسلام الموفَّق لخيال مزاج كاتب يبدو، بطريقة رائعة، تحليليا وعقليا. وإذا كانت هذه الرائعة الأدبية شبه مغمورة في وقتها (إذ لم يقدِّر الكتابَ إلا بعضُ المطّلعين)، فإنها تبدو لنا اليوم أحد الكتب الجوهرية في أدب القرن **19** كله. ويحتل في النصف الأول من القرن المكانة التي تحتلها رواية **«التربية**

العاطفية»* في النصف الثاني منه. وفي رواية «**دير شرتريي بارما**»، ما يشبه قمة علم النفس المهذَّب في القرن 18 (ولنتذكر إعجاب **ستندال بـلاكلو**)؛ وذلك في حين أن دقة الملامح وإقصاء كل تفخيم، باسم حماس واضح واستمراري جدا يكاد يكون مكظوما دائما، كانت تتيح سلفا لـ**ستندال** أن يجني أشد ثمار الواقعية الناشئة حقيقية وأن يواجه بقوةٍ اللوحة العريضة للعادات التي لم يعجب بها **بلزاك** ولم يدرسها عبثا. وأخيرا، ولعل هذا إحدى أكثر سمات هذا الكتاب الحدثي أصالة، فإن المغامرة تبدو فيه التعبير الشعري عن أخلاقية حميمية، تجد فيها حلها.

وهذه الخصائص كافية لكتاب عظيم. وهي لا تتيح بمفردها تفسير النجاح. ولا يني كثير من القراء يقرأون رواية «**دير شرتريي بارما**» ويعيدون قراءتها. فهل يتعرفون أنفسهم إذن في ملامح **تيران**، أو في ملامح **فابريس** ؟ ذلك ممكن. إنهم يجدون أنفسهم أيضا، بل أكثر، في **إمارة بارما**، في ذلك **البلاط** الصغير الذي يعج بالدسائس بينما يشحذ آل **فيرّانتي بّالا** ضغائنهم وأسلحتهم.

ولا تبدو **بارما** صورة مختصرة لإمبراطورية بقدر ما هي صورة مختصرة لمجموعة من القوات وللبشرية المتألمة. فالطموحات الشخصية والأهداف السياسية تتمازج فيها أشد ما يكون التمازج. ويعطي برج **فارنيز** وسجّانوه الزاحفون وجنراله **كونتي** الذي لا يهمه سوى أن يحظى كل شيء برضى الملك، يعطي ذلك كلّه صورة مصغرة عن الدولة البوليسية. ويشكل **موسكا** الذي يخترق المؤامرات في صفة حكيم ماهر، والمأمور المستبد المرعوب هو نفسه والذي يعج عالمه الصغير ببوليسه السري، والمتآمرون المتنوِّرون الذين يهيجون الشعب ويعملون في الواقع لمصلحة منافسي **الأمير**، وتأثيرات ما وراء الحدود، يشكل كل ذلك شخصيات معروفة كثيرا.

ونتبين أن هذا الكتاب الجوهري في القرن 19 يظل جوهريا في القرن 20 أيضا. فـ**ستندال** يبلغ، هنا أيضاً، المثل الأعلى لشعاره (الذي استمدَّه من **ضانطون**) : «الحقيقة، الحقيقة المُرَّة !».

والشفافيات الوحيدة في هذا العالم القاسي هي الوجوه، في نهاية المطاف : وجه **صانسڤيرينا** المأساوي، ووجه **كليليا** المؤلم، ووجه **فابريس** المتعالي المترفع المتلهف في آن واحد، **فابريس** الذي يتجاوز كل كراهية وكل احتقار. هذه الوجوه هي الحب، الأبدي، مع الطموح والخداع. الحب الذي بدا لـ**ستندال** كذلك المنظر الطبيعي «الجليل» الذي كان **فابريس** يتأمله من برج **فارنيز**. ــ تر. عربية : عبد الحميد الدواخلي، دار الكتاب المصري، 1947.

الدفاتر (**CAHIERS**) [36 (هـ1)، 267 (هـ71)].

دراسة أخرى للمرأة (**AUTRE ÉTUDE DE FEMME**) [243، 256].

هـ —

الهاربة (LA FUGITIVE) [74، 93 (هـ 11)، 94 (هـ 24)، 249].

هلويز الجديدة (← **جوليا أو هلويز الجديدة**).

هـ. م.، بولهام المحترم (H.M. PULHAM, ESQUIRE) [208].

و —

الوجه الآخر للتاريخ المعاصر (L'ENVERS DE L'HISTOIRE CONTEMPORAINE) [202].

الوقح العجيب [242، 277، (هـ103)] (← **قصص نوذجية**).

«وردة لإميلي» (A ROSE FOR EMILY) [275 (هـ75)].

ز —

الزمن المستعاد (LE TEMPS RETROUVÉ) [70، 82، 86، 93 (هـ11)، 104، 134، 192، 238، 269، 280].

الزنبقة في الوادي (LE LYS DANS LA VALLÉE) [244 (هـ62)]. رواية لـ**أونوريه ده بلزاك***، نشرت عام 1835. هذه الرواية، التي هي أول دراسة في «مشاهد حياة الأقاليم» («**الملهاة البشرية**»*)، هي أحد الأبنية الأصيلة : فهي تتبدى في شكل رسالتين ؛ إحداهما ضخمة وتشغل الرواية كلها تقريباً، وهي اعتراف **الكونت فيليكس ده ڤاندنيس** للكونتيسة **ناتاليا ده مانرفيّ** ؛ والأخرى تشكل في بضع صفحات جواب الكونتيسة. تكون هاتان الشخصيتان على وشك الزواج، لكن **السيدة ده مانرفيّ** تلاحظ لدى خطيبها أحلام يقظة مفاجئة وطويلة، فتسأله عن سببها ؛ ويجيبها بقصة حياته. فالـ**ڤيكونت** الشاب **ده ڤاندنيس** يتلقى تربية صارمة خالية من الحبّ والحنان، فيذهب إلى حفلة راقصة تقام على شرف **دوق أنگوليم**. وتأتي سيدة فائقة الجمال فتجلس إلى جانبه، في إحدى زوايا قاعة الاستقبال. ولا يستطيع المراهق المفتون أن يمتنع عن تغطية الذراعين البادين لناظريه بالقبل. وبعد وقت قليل، وفيما هو يحلم بالحسناء المجهولة، يقدّمه صديق له إلى الكونت والكونتيسة **ده مورتصوف**: فيتعرف في هذه الأخيرة السيّدة المهانة ويمحضها في الحال حبّاً خالداً. ويسميها «زنبقة الوادي»، ذلك الوادي الذي يقع فيه قصرها، على ضفاف نهر **الأندرا**. ويعرض كل إغراءاته، ويغوي الكونت وطفليه. ويصير عما قليل صديق البيت ويخالط أفراد أسرة غير متجانسة : فالكونت **ده مورتصوف**، وهو مهاجر سابق، أكبر سناً من زوجته، يشرف على الجنون ويجعل حياتها غير ثابتة ؛ وتتحمل كل شيء بصبر أيوب حبّاً في طفليها. وتتأثر تدريجياً بمشاعر **فيليكس** ورقته، فتعيّن لهما الحدود الدقيقة

جدّاً، المطابقة لواجبات الدِّين. وتضني نفسها، إلى أن تتمكن من قهر الهوى الذي يشتعل بين أعطافها، مخفية إياه تحت قناع عاطفة الأمومة، ويتسبَّب عهد الإصلاح في تغييرات سعيدة في وضع آل مورتصوف المالي ؛ وبفضل تأثير أبوي الكونتيسة يصير فيليكس أحد أمناء السر الخاصين لـلوي الثامن عشر. ويقرِّر البقاء وفيّاً بدقّة لحبُّه الـأفلاطوني، لكن مركيزة انكَليزية، جميلة جدّاً ومنحرفة، تغرَم به وتجعله يتخلى عن هذا القرار. وبما أن فيليكس يتمزق بين ملاك وشيطان، بين حبّ طاهر وهوى شهواني، فإنه لا يستطيع أن يصمِّم على التضحية بأحدهما في سبيل الآخر، إلى أن يفقد الاثنين معاً : فالكونتيسة ده مورتصوف تعلم بعلاقته الغرامية، فتمرض بعسر الهضم وتموت جوعاً وعطشاً، نتيجة لذلك. أما المركيزة، فإنها تهان بسبب هجرها دون كلمة، ولذلك تهجره. ومن رسالة تسلمها له الكونتيسة عند موتها، يعلم أنها أحبته دائماً حبّاً شهوانيّاً، منذ أول لقاء لهما في حفلة دوق أنكَوليم الراقصة. ومنذئذ، «تصبح حياتها مسكونة بشبح» : ذلك هو سبب كآبتها المتقطِّعة. أمَّا الكونتيسة ده مانرڤي، فتعيد له، في جواب روحاني، حريته، موصية إياه بألّا يبوح بمثل تلك الأسرار لرابع زوجة يحبها مستقبلاً؛ وذلك لأن هذه الزوجة قد يمكنها أن تفقد الشجاعة عند التفكير في مقاومة ثلاثة أطياف. إن الكتاب مسكون بالشبح الملائكي للـسيدة ده مورتصوف، «زنقبة الوادي»، التي لا تحتفظ بطهارتها إلّا في مقابل حياتها ؛ وحب فيليكس مصوَّر في أزهى الصور، برومنسية هائجة، غالبا ما تفسدها صور فاسدة الذوق. وتشكل نبرة إجابة ناتاليا، مع اعتراف فيليكس، تقابلًا طيِّباً وتُنْهي بنغمة تهكمية، غير منتظرة، هذه الحكاية المأساوية. ـ تر. عربية : بهيج شعبان، سلسلة أعلام الأدب المعاصر، المطبعة البولسية، بيروت، 1966؛ سلسلة ماريان، نشر عويدات.

زنجي «النرجس» (THE NIGGER OF THE «NARCISSUS») [223 (هـ52)، 275 (هـ75)]. رواية نشرها الكاتب الإنكَليزي بلداً، البولوني مولداً، **جوزيف كونراد**° (**تيودور جوزيف كونراد كورزينيوفسكي**، 1857 ـ 1924)، ضمن مجلة «New Review»، عام 1897 ؛ ثم أعاد نشرها في مجلّد في السنة التالية. وتحمل الطبعة الإنكَليزية عنوان : The Nigger of the «Narcissus». A Tale of the Fore-castle [زنجي «النرجس». **حكاية عن السلوقيّة**]، بينما تحمل الطبعة الأمريكية عنوان : Children of the Sea [**أطفال البحر**]. وهي من أحسن روايات **كونراد**، تلك الرواية التي تختلط فيها صفتاه المتناقضتان اختلاطا أكثر انسجاما ؛ وهاتان الصفتان هما : رومنسية من نوع خاص، وميل إلى العظمة والبساطة نجده في الملحمة. وتستلهم الرواية المصاعبَ التي كانت لـ**كونراد** مع البحر في الواقع، والتجربة التي خرج بها من ذلك. يبحر المركب الشراعي، «النرجس»، الراسي في إنكَلترا، يبحر في اتجاه بومباي. وحين يجتمع طاقم السفينة

الجديد على ظهرها، يتقدم زنجي ضخم، هو **جيمس وايت**، الذي جُنِّد لتوِّه. وتبدأ الرحلة البحرية* الطويلة. ويُحدِث حضور هذا الزنجي المريض - الذي تهزه نوبات سعال رهيبة -، نوعاً من الضيق عند البحارة : سواء عند **سينگلطون** العجوز، وهو الأقدم خدمةً والذي تنشِّطه حكمة توراتية، أم عند **ضونگين**، العنيد الذي لا يصلح لشيء والذي يفسد كل المناقشات، أم عند الطباخ الذي هو ضحية الميول الدينية المفرطة. ويتعلق الجميع بـ**بيكر**، ضابط البحرية المعاون، وهو ضابط لاشك في أنه ذكي ويحبُّ مهنته، ولكنه تنقصه الصفات المشرقة التي تصنع القبطان الجيِّد. ويسهر على هؤلاء جميعاً الوجه الهادئ للقبطان **أَلِسْطُنْ**، الرزين ولكن القادر أيضاً على بذل طاقة قصوى. وشيئاً فشيئاً تسطو شخصية الزنجي سطوة مشؤومة وغامضة على الجميع : فهو يؤذي رفاقه ويهينهم ؛ ولكنهم يخدمونه ويكلأونه بعنايتهم، ويكنون له الضغينة في نفوسهم. ويودون جميعاً لو يتخلصون منه، ولكنهم يبدون مسحورين في الوقت نفسه بخطر الموت الذي يتهدَّده. وفجأة تحدُث عاصفة، فيخاطر عدة رجال بحياتهم في سبيل آنتشال المريض من قمرية كان آخذاً في الغرق فيها. ولكنهم لا يتلقون منه أي كلمة آعتراف بالجميل. وعندما يَعْزِمُ الزنجي أخيراً على الموت، يبطل السحر ويظل طاقم السفينة - الذي كان على أهبة التمرد على قبطانها - مشدوهاً بعض الوقت. ثم تعود الحياة على السفينة كما في الماضي وتبلغ هذه الأخيرة نقطة وصولها وهي أسعد ما تكون. ويَبْرَعُ **كونراد** في خلق نوعٍ من السراب حول مخلوقاته : فهذه المخلوقات تبدو ذات حياة وقيمة مزدوجتين، فهي تبدو منتمية إلى الحياة الأرضية وإلى قوى غامضة في الوقت نفسه. ويذعن رجال السفينة («النرجس») كلهم لمسؤولية غير منتظرة، إلى أن يخلِّصهم موت الزنجيّ، ويبيِّن لهم أنهم كانوا ضحايا آبتزاز مشؤوم، لم تكن الباخرة أقل عرضة لسحره. وتسبح الرواية في مناخ شعري وفوق الطبيعي في آن واحد. وعلاوة على هذا النجاح الذي حققته الحبكة في مجموعها، يتضمن الكتاب أفضل صفحات **كونراد** في شؤون البحر.

ح -

حبٌّ لسوان (UN AMOUR DE SWANN) [55، 61، 89-90، 103، 105-106، 112، 133، 162-163، 189، 210، 225 (هـ95)، 252-254، 261].

حياة روبنسون كروزوي، بحار يورك، ومغامراته المدهشة الغريبة (THE LIFE AND STRANGE SURPRISING ADVENTURES OF ROBINSON CRUSOÉ, OF YORK, MARINER) [234، 258]. رواية لـ**دانيل ديفو*** (حوالي 1660-1731)، صدرت عام 1719. وهي من أشهر كتب الأدب العالمي كله. والأصل التاريخي لموضوعها معروف، وهو مغامرة البحار **سِلْكِيرْك**، الذي كان قد تُرِك عام 1705

في جزيرة **خوان فرناندیث** الموجودة في عُرْض بحر **آلشيلي**، وهي مغامرة كانت قد هيَّجت العواطف في إنجلترا. وفي سنة 1709، خلّصه آلقبطان **رودجرز**، وهو سيّاح مقدام كان يدور حول العالَم، خلّصه بعد أربع سنوات من العزلة، وقد كاد يعود إلى الحالة المتوحشة. وكان آلقبطان **رودجرز** قد نشر حكاية رحلته، فتركّز آهتمام آلقراء الصفحات التي تروي **كيف عاش ألكسندر سلكيرك أربع سنوات وأربعة أشهر وحيداً، في جزيرة**. وكان **دانييل ديفو** يدنو آنئذ من آلستينات ؛ وكان قد كتب كثيراً في أثناء حياته التي كانت مضطربة. وهو لم يكتب روايات، بل مقالات نقدية سياسية. ونظراً لأن لديه بنات في سن آلزواج، فإنه كان في حاجة إلى آلمال. ولذلك فكر في الإفادة من قصة **سِلْكِيرْك**. فذهب إلى الناشر **تايلر**، الذي عرض عليه آلمشروع الآتي : «حياة **روبنسون كروزوي**، بحّار **يورك**، ومغامراته المدهشة الغريبة ؛ هذا آلبحار الذي عاش ثمانية وعشرين عاماً وحيداً في جزيرة قفراء، في عرض سواحل أمريكا، على مقربة من مصبّ نهر **أورينوكا** آلعظيم، بعد غرق سفينة هلك كلُّ راكبيها إلّا هو آلذي ألقى به آلماء إلى الساحل». وأعطى **تايلر** لـ**ديفو** توصية بكتابة مجلّد من ثلاثمئة وخمسين صفحة على هذا آلتصميم. ولم يظهر آسم المؤلّف على المجلّد. و**روبنسون كروزوي** (و**كروزوي** هو لقب رفيق المؤلّف في أيام الدراسة) ولد تفترسه شهوة المغامرات ؛ فبالرغم من نصائح أبويه الحكيمة، يهرب من آلبيت، ويبحر إلى **هول**، ويغرق **بيرموث**، ويبحر من جديد، فيقبض عليه قرصان بربري من سلا، حيث يبقى سنتين ؛ ويفرُّ في مركب مع عبد موريسكي صغير اسمه **خوري**، يبيعه لقبطان برتغالي، يحمله إلى البرازيل. ويستقر فيها **روبنسون** غارساً، ثم يرى أن آلأفيد له أن يتعاطى النّخاسة. ولكن الباخرة التي كان ينوي أن يسق فيها شحنته من خشب الأبنوس تغرق على مقربة من مصبّ نهر **أورينوكا**، ولا ينجو إلّا **روبنسون**، فيجنح إلى جزيرة قفراء. وبعد أن يأتي الناجي بحطام السفينة والأسلحة والأدوات التي يمكن أن تكون ضرورية له ؛ يبني لنفسه كوخاً وينظم حياته المنفردة بمهارة لم يُسمع لها مثيل. ويصير قنّاص معز، فمربّياً، فنجّاراً، فبنّاء، فحفّاراً، فبستانيّاً، فسلّالاً، ويبلغ علاوة على ذلك «إتقاناً غير متوقع في صناعة أواني الخزف»، ويصنع لنفسه سراويل «من جلد تيس عجوز» ويتمكن من آصطناع غليون يسحب الدخان غاية ما يكون السحب. ويبذل **روبنسون** كل ما في وسعه إلى درجة أنه لبّى بعد عام واحد ضرورات الحياة الأساسية، ولو أنه تعرض، والحق يقال، للزلازل، والحمى، والعزلة. فالجزيرة قفراء فعلًا. وينجو **روبنسون** بأعجوبة من غرق جديد، بعد أن صنع زورقاً من تجويف جذع شجرة أملًا في ربح بعض الأراضي المجاورة. وعند عودته إلى «صحرائه السعيدة»، يلاحظ مغادرة آكلي البشر لسفينة، ومعهم سجين من أمثالهم، يستعدون لأكله : إنه **ڤوندروي** الخدوم، ذلك «آلمتوحّش الطيب» الذي سيثير، عمّا قريب، شفقة **برناردان ده**

سان ـ پير. ويطلق روبنسون سراحه ويعلّمه، وقد صار مربّياً، أن يكره اللحم البشري، وأن يلبس سروالًا وأن يعبد الإلـٰه الحقيقي. («علينا أن نقرأ كلام الله، وأن نتبع روحه، كما لو كنّا في إنكلترا»). ويَظهر آكلو آلبشر من جديد، ومعهم سجينان أحدهما إسپاني والثاني أبو ڤوندرودي (كما لو كان الأمر صدفة...). وحينها يبعث روبنسون بهذين الرجلين على ظهر فُلْك، بحثاً عن معمّرين بيض، متوحّدين في مكان ما من جزر آلكاراييي. وأخيراً ترسو باخرة أوربية، يسعى طاقمها آلمتمرّد في آلتخلّص من ضبّاط صفّه. ويساعد روبنسون هؤلاء الضباط على قمع المتمرّدين الذين سيكون عليهم منذئذ أن يعمروا الجزيرة، عقاباً لهم. وبعد أن يمضي روبنسون كروزوي ثمانية وعشرين سنة وشهرين وعشرة أيام، يقلع، صحبة ڤوندرودي الوفي، نحو أوربا. وعندما يصير غنيّاً ذا ملايين (لأن أصدقاءه قد نمّوا أغراسه في البرازيل، خلال هذا الوقت)، يعود إلى إنكلترا ويتزوّج ويصير له ثلاثة أطفال. وقد دفع نجاح آلكتاب آلمؤلّف إلى كتابة تتمته. ويحمل المجلّد الثاني، الذي لا يقلّ عن الأول ضخامة، يحمل هذا العنوان : «**مغامرات روبنسون كروزوي الأخيرة بقلمه، وهي مغامرات تشكل الشطر الثاني والأخير من حياته، ومن ذكرياته الغريبة والمدهشة عن رحلاته حول العالم**». وبما أنه قد نُشر في شهر غشت من سنة 1719 نفسها، فإنه كان قد كتبه إذن في بضعة أشهر. وكان نجاحه عظيماً أيضاً. يعود روبنسون إلى جزيرته، المستعمَرَة هذه آلمرة. وسيكون على آلمعمَّرين أن يكافحوا آكلي آلبشر. وتحكي بقية آلمجلّد رحلات روبنسون إلى مدغشقر وآلهند وآلصين وعودته إلى أوربا، بعد أن عبر آسيا من بكين إلى أرْخانْكِلْسْك. ولابدَّ من الإشارة إلى أن ديفو لم يغادر إنكلترا قط، اللهم إلّا ما كان من بعض المغامرات القصيرة على القارة، في فترة شبابه ؛ ومن ثم فهو مؤسس ذلك الْعِرْق آلمتين، من آلكُتَّاب آلذين يَحْكُون عن رحلات عجيبة دون أن يكونوا قد غادروا حتى بيوتهم. وسيكون جول ڤيرن من هؤلاء. وكان كل ما يرتبط بالرحلات ممتعاً وطريفاً في رواية «روبنسون كروزوي» إلى حدِّ أنه حجب عقدة الحكاية. وكان لابد من مجيء رواية «إميل» لـروسو، للفت الانتباه إلى ما يشكِّل آلفكرة الرئيسية في ذلك العمل الأدبي، وأعني : صراع الإنسان وحده ضد الطبيعة، إعادة تشكيل العناصر الأولى للحضارة البشرية، دون أي دليل غير ضميره الخاص، ودون أية وسائل غير طاقته وبراعته ومهارته. ففي العصر الذي عاش فيه دانييل ديفو، هذا آلپروتستاني غير الانكَليكاني، والذي كان بالتناوب كاتب مقالات نقدية ورجل سياسة، بل محتالًا، وكان قد جرَّب السجن، غالباً ما يُجاوِر «الكتابُ المقدَّس» كتابَ المحاسبة، فقامت أصالة آلرواية «ليس على خلق نوع أدبي جديد، بل على التوفيق بين نوعين كانا موجودين من قبل، ألا وهما : «الكتاب المقدس» وحكاية الرحلة» (Paul Dottin, *Daniel Défoe et ses romans*). والشيء الوحيد المؤكد أن حكاية المغامرات هذه، التي كتبت على

عجل بدافع كسب المال ليس غير، نالت نجاحاً منقطع النظير. وبما أن **ديفو** يتماهى مع بطله تمام التماهي، فإنه يترجم، فعلاً، طموحات جمهور ذلك الوقت، المتعطش للاكتشافات الغامضة ومغامرات ما وراء البحار ؛ وفي هذا الصدد، يلاحظ **جان بريفو** قائلاً : «إن **ديفو** هو أول من رفع الأدب الشعبيّ في الأزمنة الحديثة إلى مستوى الأعمال الأدبية العزيزة على النخبة. فقد هيّأ الانتشار الواسع للروايات الواقعية في القرن 18. وأطلق الحركة التي تمكنت، مع **رتشاردسن**، من فرض أذواق الطبقات الشعبيّة على المثقفين». ومع أن هذه الرواية، التي كثيراً ما تُنحّى، من **بوب** إلى **هيبوليت تين**، مروراً بـ**شامفور** و**ريفارول**، تُنحّى، بسبب سوء فهم، إلى دائرة أدب الأطفال، فإنها أثارت إعجاب آلاف الأذهان ؛ فكتب **أندريه مالرو** يقول في كتابه «**شجر جوز ألتنبورگ**» : «ثلاثة كتب تواجه السجن : «**روبنسون كروزوي**»* و«**ضون كيخوطه**»* و«**المعتوه**»... الأول يناضل بالعمل، والثاني بالحلم، والثالث بالقداسة». وقد تعرف آلاف القراء أنفسهم في شخص **روبنسون كروزوي**.

حياة تريسترام شاندي وآراؤه (**THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY, GENT**) [228، 235، 243، 265]. عمل أدبي للكاتب الإنكليزي **لورنس شتين*** (1713–1768)، نُشر لأول مرة في تسعة مجلّدات ما بين سنتي 1760 و1767. وبالرغم من العنوان، فإن الشخص الأقل حديثاً عنه في الرواية هو البطل: **تريسترام شاندي**. وعندما يتم الوصول إلى منتصف الرواية، فإنه يكون على وشك الميلاد ؛ وعندما يتم الانتهاء منها، يكون على عتبة الطفولة. يولد **تريسترام** ولادة مشؤومة، وذلك على الأقل حسب رأي أبيه **والتر**. لقد بدأت مصائبه قبل ذلك بتسعة أشهر، في إحدى ليالي شهر مارس، بسبب سؤال طرحته من ستكون أمّه على أبيه، في لحظة غير مناسبة بوضوح : «من فضلك، يا عزيزي، ألم تنس أن تعبّئ الساعة الدقّاقة ؟». حسب **والتر شاندي**، كان هذا الظرف كافيا لأن يؤثر في طبع الطفل المقبل وفي مصيره. ثم عندما جاء إلى الدنيا، كاد المولّد يسحق أنفه. لكن هناك ما هو أسوأ : فقد كان الأب يؤمن بتأثير الأسماء في قدر الناس، فأراد أن يعطي ابنه اسماً يكون فأل عظمة ومجد، ولكن ليس اسم **تريسترام** طبعاً، مادام لا يوجد رَجُل بهذا الاسم حقق عملًا يستحق الذكر. ولذلك، فعندما سُئِل عن أي الأسماء يحبه لابنه الذي تحدق به الموت، والذي يجب التعجيل بتعميده، اقترح اسم Trismégiste، أي **العظيم ثلاث مرات**. وقد فهمت الخادم نصف الكلمة، وانتهى المطاف بالطفل إلى أن يُسمّى **تريسترام**، الأمر الذي أحزن **والتر**. ومات ابنه البكر، فكتب للأصغر نظاماً تربويّاً، سماه «Tristrapédie» [أي التقويم على طريقة **تريسترام**]، وهو نظام أدرج فيه فصلاً عن الأفعال المساعِدة (Verbes auxi-liaires)، وهو هدم لذيذ للأنحاء والتمارين النحوية. ويكبر الطفل، فنعلم أنه قد جرح

في حادثة ؛ ثم يتباحث الأبوان للتأكد من وجوب إلباسه ملابس وَلَدٍ كبير، وفي النهاية يتحدثان عن إعطائه مربّياً. ويقترح عمُّه، **طوبي**، لهذا العمل ابن ملازم أول فقير، هو **لوفيڤر**، الذي أسعفه وحضر وفاته (وحادثة هذه الوفاة من أبلغ حادثات الكتاب أثراً). وتتحرك حول الطفل مختلف شخصيات الرواية : وأولها الأب ؛ فهو رجل سليم العقل، ولكن أفكاره غريبة أحياناً، وثقافته ضَحْلَةٌ، وتفكيره تافه إلى حدما ؛ وهو يدعي الفلسفة ولا يفتأ يلجأ إليها في كل الظروف الحرجة. وهكذا فعندما يفقد مولوده الأول، يتعزى وهو يعرض على **طُوبي** تأملاته السفسطائية، متبنّياً فقرة من رسالة **سيرڤيوس سولپيسيوس** إلى **شيشرون** في شأن موت **توليولا**. وإلى جانب الأب، توجد الأم، المرأة اللطيفة الصبور، ولكن بليدة الذهن : إنها إحدى أشحب شخصيات الرواية كلها. أما **طوبي**، فهو ضابط سابق بريء الروح، متواضع وساذج، أبيٌّ ووديع في آن واحد. فإذا أزعجتْه ذبابة، فإنه يمسكها ولكنه لا يسحقها، بل يتركها تطير، منطلقاً من مبدإ أن العالم يسعهما معاً. ونظراً لأنه كان قد جُرح في الحرب، فإنه كرس نفسه في ذكرى حياته العسكرية لدراسة الحصون التي صارت عنده هوساً لطيفاً. وحسب **لورنس شتيرن**، فلِكل منّا هوسه ويحب أن «يعود إلى موضوعه المفضّل («hobby-horse»)». إن في **طوبي** شيئا من **ضون كيخوطه***، وشيئاً من **صانشُو** في خادمه الوفيّ **تْرِيم**، الذي كان عريفاً وصار معطوب حرب هو أيضاً، والذي يعالجه ويهتم معه بدراسة المواقع المحصّنة. أما **السيدة وودمان**، الأرملة الشابة اللطيفة، **فتُغرَمُ بطوبي** وتفلح ــ بحيلة أنثى خالصة ــ في أن تجعله يحبها ؛ ولكنها ترغب في أن تتقصى عن جرحه وعن المضاعفات المحتملة التي يمكن أن تنتج عنه، فتسأل الطبيب في هذا الشأن وتجعل خادمتها تسأل **ترِيم**. ويعلم **طوبي** بهذه التحريّات فيتضايق قليلاً، ويخبر أخاه بذلك. ولا ندري كيف تنتهي المسألة، لأن الرواية ظلت غير مكتملة. شخصية أخرى لافتة للنظر هي الخوري **يوريك**، الذي ربما هو سليل مُضْحِكٍ مسرحية **«هامليت»**. وبما أنّه صادق، عدوّ الرَّزانة، مازح، ولكنه جاهل للحياة، فقد أعدى عليه الكثيرين وذهب ضحية ذلك. وستكتب على شاهدة قبره هذه الجملة **الشكسپيرية** : «آه، يا **يوريك** المسكين !». وتُدْرَجُ إحدى مواعظه في الرواية، إنها الموعظة السابعة والعشرون من **المواعظ** التي نشرها **شتيرن** الموقّر فعلاً باسم مستعار هو **يوريك**. وقد صدرت رواية **«الرحلة العاطفية»**، التي تشترك في كثير من النقاط مع رواية **«تريسترام شاندي»**، صدرت أيضاً بهذا الاسم المستعار. ويصدر المؤلِّف، في رواية **«تريسترام شاندي»**، عن طفرات، مقاطعاً حكايته باستطرادات لا نهاية لها عن أسباب أفكارنا الغامضة، والزمن النفسي الذي يعدُّه الزمن الحقيقي الوحيد، وعن الصِّبيان مبكّري النضج، والحب، وملابس الرومان القدامى... وقد كرِّست صفحات طويلة لانطباعاته عن رحلة إلى فرنسا. ويعترف **شتيرن**. قائلاً : «أنا لا أوجِّه ريشتي، بل

توجهني» إنّ اطلاعه واسع جدّاً ويتباهى به عن طيب خاطر. وهو غالباً ما يستشهد بـمونتيني وثربانتيس اللذين يُعَدّان من بين المؤلفين المفضَّلين لديه، ويقلّد رابليه، وإديسون في تصوير الطِّباع. وهو ــ بمهارته العبقرية ــ يثير الابتسامة تارة، والدُّموع تارة أخرى. إنه إنسان عاطفي ؛ ولكن، بما أنه ابن عصر العلاقات الغرامية، فإنّه لا يتراجع أمام المشاهد الجرِّيئة والمضمَرَات الماكرة التي تتعارض بغرابة مع عمق بعض التأملات. هنا وهناك، نجد صفحات كاملة تُركب بيضاء، مقاطع مستبدَلَةٌ بها متوالية من النُّجيمات، تشطيبات، غرائب. لكن شتيرن أستاذ في الفكاهة على الخصوص.

الحلى المذياعة (LES BIJOUX INDIS-CRETS) [275 (هـ74)]. رواية نشرها **دنيس ديدرو*** (عام 1748)، ثم ندم على كتابتها. يصاب سلطان بالملل. وبما أن محظيّته قد استنفدت أخبار العاصمة المشينة كلها، وهي تسليتها المألوفة، فإنها تنصحه باستشارة جنّيّ قصد معرفة أسرار سيدات البلاط الغرامية. ويمنحه الجَنّيُّ خاتماً سحريّاً، يكفيه أن يوجِّه فص فصه نحو امرأة، لكي تعترف هذه الأخيرة، على الفور، بصوت إحدى حليها، بكل الدسائس التي تعرفها : فمن الواضح أن الحلية المغْنِيَّة يرتبط بها معنى فاحش مزدوج. وتدور الرواية كلُّها حول اعترافات لاإراديَّة وفاحشة، يَجري معظمها في محافل مجتمعية : الأمر الذي يتيح الفرصة لتعليقات جرِّيئة. ويتعرَّف القارئ لويس 15 تحت ملامح السلطان، والپامپادور تحت ملامح المحظية. والعاصمة هي پاريز ؛ والشخصيات هي جلساء الملك. والوصف هو من الإبهام والعموميَّة، بحيث لا يشكِّل أهجية، وإنما تصويراً رمزيّاً. والظروف التي يجرِّب فيها السلطان الخاتم تتيح للمؤلف فرصة أن يخدش بهجائه جوانب عديدة من حياة ذلك العصر وأن يتطرق لمواضيعها الأكثر تنوُّعاً : من إصلاح مسرح الأوپرا والملهاة، إلى «خصومة القدماء والمحدثين»، إلى قضايا الحقوق والاقتصاد والفلسفة. وينم في كل حالة من هذه الحالات عن ذهنه الوقاد، الذي يتقدم زمنه. ولذلك فإن كُتَّاباً في مثل جدِّيَّة **ليسينك** ــ الذي استوحى من هذا الكتاب فكرة كتاب «**فن المسرح في همبورك**» ــ يعجبون، وهم يأسفون للجانب الدَّاعر من الكتاب، بكون المؤلِّف توصَّل من زاوية عابثة إلى التعريف بآرائه وإلى انتقادات ما كان لِيُكْشَفَ عنها أبداً بغير هذه الطريقة. وهذا يعيد «فجور» **ديدرو** إلى منظوره الصحيح.

ط ــ

طوم دجونز (← **قصة طوم جونز اللقيط**).

الطموح حبّاً (L'AMBITIEUX PAR AMOUR) [242] (← «**ألــــبير سافاروس**»).

ي ــ

يوميّات خوريّ في الأرياف (JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE) [231،

241]. رواية لـجورج برنانوص*، نشرت عام 1936. وهذه الرواية هي أكثر روايات برنانوص شعبية، ولعلّها الأكثر تأثيراً مباشرة بسببِ شكلها بالذات. ونسيجها من البساطة بحيث لا يمكن الحديث عن حبكة.

يُرقّى قسٌّ شابٌّ خورياً في قرية أمبريكور، فيعبّر عن فيض قلبه في يومياته. فحبُّه للنفوس وحماسه الخارج على المألوف لا يني يصطدم بلامبالاة العامّة، فيجد السكينة في هذا الاعتراف، الذي باشره أوّلًا ببعض التردُّد، ثم صار لا غنى له عنه بسبب ما يوفره له من وعي واضح بنفسه. ونرى من خلال السرد الدقيق للأحداث والأفكار في «اليوميات...» استعراضَ الأشخاص الذين هم أبناء رعيّة الكاتب النُسّاخ : الكونت والكونتيسة، وهما سيّدا قصر أمبريكور، وبنتهما شنطال، وحاضنتها الآنسة لويز، والخوري ده طورسي، والدكتور ضِلِبِنْطِ، الملحد ؛ ولوي دوبريتي، رفيقه سابقاً في مدرسة إكليريكية ؛ وعميد بلانجرمون، وأوليفيي ده تريفيّ ـ صومرانج، وسيرافيتا دوموشيل الصغيرة، وسوليبس ميطونّي وأشخاص آخرون ثانويُّون. لكن هذه الوجوه ليست شخصيّات، ولا هي حتى أناس لهم ولع ما يحملهم على التحقق من صحة مذهب من المذاهب. إنّها دعائم الاستحضار المركزي : استحضار وضع روح من الأرواح. ولعل الأثر المأساوي، أي ما يخرج به من الحدث نفسه، مدعّم فيه هو أيضاً. وأوج هذه المأساة، إذا نظر إليها من الخارج، هو الحديث بين القس والكونتيسة. يزورها الخوريّ في بيتها ليحدثها عن الآنسة شنطال. وفي فورة تمرُّدٍ، تبوح هذه الآنسة للخوري بكرهها لأمّها وبالتقزز الذي تبعثه في نفسها غراميات أبيها مع المعلِّمة. وسيحاول الخوريُّ أن يصلح ذات بَيْن الأم وآبنتها. فيكتشف في أثناء الحديث الأعمال الحقيرة التي تخفيها آلكونتيسة تحت رصانتها الزائفة ؛ فهي تعرف أن زوجها يخونها، فتنتقم من خجلها بالفرح السري لرؤية آبنتها وقد خاب ظنها في أبيها. وكثافة أقوال القس في هذه اللحظة مثيرة : «إن أخطاءنا آلخفية تسمِّم آلهواء آلذي يستنشقه آخرون، ومثل هذه آلجريمة، آلتي كان شقي يحمل بذرتها بغير علم منه، ما كانت لتنضج ثمرتها أبداً، لولا مبدأ آلفساد هذا». وتتخبَّط آلكونتيسة في شَرَك ما تعتبره تشهيراً، ولكنها تشغُّله بنفسها وهي تعترف للقسّ بالحب الوحيد آلذي جعلها تعيش على أمجاده حتى ذلك آلحين : حبّ طفل ميت تنازع الله فيه وهي تتذكره. غير أن آلقس يتوصل، من خلال السمات آلساطعة لخطاب لا إرادي تقريباً، إلى تحطيم كبرياء هذه آلمرأة وإلى جعلها تمتثل للإرادة الإلـٰهية. وستموت آلكونتيسة في ليلة المعركة آلتي صمدت لها بالذات.

ويؤلّف الخوفُ، الذي هو في صميم عملِ برنانوص آلأدبي كلّه بصفته حافزاً، وآلمحقّقُ أوضح آلتحقيق في روايات كرواية «تحت شمس الشيطان» ورواية «آلسيِّد وين»، يؤلّف أيضاً في الجوّ آلروحي للـ«يوميّات»، مصاحبةً لا تستجيب للمونولوج. أما مرض خوري أمبريكور*، آلذي يعالجه بطلاقةٍ وهو لا يتغذّى بعدُ إلّا

بالخبز والخمر والذي يذكر تطوُّره باستمرار في صفحات «اليوميّات» كنشرة لحالة الطقس، فليس السبب الأدنى، على هذا الأساس، لهذا التوتُّر التدريجيّ للحكاية حتى استشارة الطبيب في مدينة ليل : ينكشف سرطان في المعدة ولن يترك بعد للكاهن الشابّ غير يومين من الحياة. ويموت، خارج بيته، وقد آواه رفيقه السابق في المدرسة الإكليريكية، والذي تخلّى عن الرهبانية، وسيمنحه البركة. وكل رواية لـبرنانوص فهي رواية للاحتضار. وقد أعار المؤلّف للخوري ده طورسي، صديق خوري أمبريكور الحميم، صوته الخاص الواثق الذي يتجاوب، على طول «اليوميّات»، مع شكوك القسّ الشاب وضعفه. ويصير هذا الصوت مؤثراً في استحضار فضيحة الفقر. فالفقر، كما عند ليون بلوا، موقف أساسي للحياة المسيحية والحياة البابوية أكثر ممّا هو تجرُّد من الممتلكات المادية. وتتزاوج صوفية الفقر هذه مع صوفية عفو الله في الرواية كلها.

كـ ـ

الكأس الذهبية (GOLDEN BOWL) [223 (هـ 53)].

الكتاب المقدّس [96 (هـ65)].

كَـ ـ

كَامبارا (GAMBARA) [227]. أقصوصة لـأونوريه ده بلزاك* (يونيو 1837). وهي مهداة إلى المركيز ده بلوا، الذي سيكون قد تحدث عن شخصية كَامبارا في حديث مع بلزاك : «لقد خلقتَ كَامبارا، يضيف بلزاك، ولم أقم أنا إلّا بإلباسها». يُطْرَدُ الشابُ الميلاني (نسبة إلى مدينة ميلانو الإيطاليّة) الكونت أندريا ماركوسيني من وطنه، فيعشق امرأة شابة، يلتقي بها في الشارع. ويجدها ثانية في مطعم متواضع جدّاً يديره شخص من مدينة نابولي، يعتبر نفسه أحد كبار طباخي عصره. وكانت المرأة الشابّة ماريانا مصحوبة إلى هذا المطعم بزوجها كَامبارا، الموسيقي نصف المجنون ونصف العبقري، الذين يستهزئ به زبناء المؤسسة، الذين يشكّلون جماعة مثيرة من الفنانين غير الموفّقين. ولكي يفرّق أندريا هذه المرأة عن الرجل الذي تعجب به، والذي لا تزال تحبُّه، مع أن هذا الأخير ينصرف عنها إلى أعماله، فإنه يتسلّل إلى حياتهما، وهو يتّخذ دور غنيٍّ مناصر للفنّانين. ويتبيّن عندئذ أن الفنان الذي تستهويه جماليّاتٌ وهميّةٌ، والذي ليست أعماله الفنية مع ذلك إلّا حشداً من الأصوات الناشزة، يبتكر آلات موسيقية تكون ألحانُها خارقة وتصير قطعُه الموسيقية عليها رائعة. وبما أن كَامبارا لا يتخلّى عن أخطائه إلّا عند ما يكون في حالة السكر، فإن نصير الفنانين الشاب، لكي ينقذ هذه العبقرية الأصيلة، التي تعيش حياة المجون، يُحبُّها في أفضل منابذ إيطاليا. وعندما يتبيّن الفنان في الأخير أن إسرافه في الشراب ينفّر قرينته، فإنه يتخلى عن الشرب. لكن الأوان كان قد فات، لأن ماريانا تفر صحبة أندريا،

الذي صار عشيقها. وبعد ذلك بست سنوات، يهجرها هذا الأخير، فتعود وقد شاخت وأصابها الخبل إلى **باريز**. ولا يجني الفنان العجوز غير الخراب : فقد كان على هذا الأخير أن يبيع الآلات الموسيقية التي كان قد ابتكرها، فيضطر إلى أن يصير موسيقاراً جوّالًا. وينصرف الاثنان للتسوُّل في الشوارع، وهما يغنيان ألحان الأوبرات العظيمة التي ابتدعها الموسيقار والتي لن ترى النور أبداً. وشخصية **كَامبارا** هي إحدى أكثر الشخصيات إثارة في رواق الصور الشخصية الخارقة التي تشكلها **«الدراسات الفلسفية»** (←**«الملهاة البشرية»**). فهي كبطل رواية **«الرائعة المجهولة»***، تواصل في عزلتها بحوثاً تناقش الفن ذاته. وهي بحوث ليست في أغلب الأحيان غير أعمال فاشلة لا تجدي نفعاً. لكن **كَامبارا** سكّير مدمن ولا يُعيد إليه رشده الذي فقده إلا سكره ؛ إنه يوجد أمام خيار مريع : إما التخلّي عن الشراب، وبالتالي عن عبقريته، وإما الإدمان عليه، وبالتالي العيش في حياة المجون والضياع. وله تصور خاص تماما عن فنّه ويريد خلق موسيقى المستقبل، ولكن هذه الأبحاث النظرية تثنيه عن كل تحقيق عملي. وإذ يقدم لنا **بلزاك** أحاديث **كَامبارا وأندريا**، لا يمتنع عن عرض أفكاره الخاصة عن الموسيقى، وإصدار أحكام على **بيتهوفن وروسيني**. وأخيرا، فإن اهتمامه بالواقعية يذهب إلى حدّ استخدام مفردات تقنية معقّدة جدّاً وترصيع حكايته بكلمات إيطالية. وتلجأ هذه الأقصوصة الغريبة عمداً ـ يقول **بلزاك** في إهدائه عن **كَامبارا**، «هذه الشّخصية الجديرة بـ**هوفمان**» ـ إلى أفضل موارد التقنية الطبيعويّة. وتشكل شخصية **كَامبارا** أجمل نجاح لهذه «الواقعية السحرية» التي يظلّ **بلزاك** سيِّدها المسلّم به.

كَاتسبي العظيم (THE GREAT GATSBY) [256]. رواية صدرت عام 1925 للكاتب الأمريكي **فرنسيس سكوت فتزجيرالد*** (1896ـ 1940). إنها مغامرات **جاي كَاتسبي** التي صارت اليوم كلاسيَّة في الولايات المتحدة، وهي مغامرات مرويَّة، مع تأبهات شخصيَّة، في نثر قلق. و**جاي كَاتسبي** هذا آسمه الحقيقي **جيمس كَاتز**، وهو شابٌّ رومنسيٌّ، طموحٌ غير مثقفٍ، منحدِرٌ من أسرة فقيرة من **الميدل ويست**. إلّا أن **كَاتسبي** «الصديق الحميم للأولاد الفاسقين والمجهولين»، مغامر ودود ؛ ومع أن السارد ـ وآسمه **كاراواي** ـ يعتبر أفعاله جديرة بالازدراء، فإنه يُقِرُّ هذا الإقرار : «كان في هذا الرجل شيء رائع، حساسيَّةٌ مّا حادَّةٌ بوعود الحياة، وكأنه ينتمي إلى إحدى تلك الآلات المعقّدة التي تسجّل الهزّات الأرضيَّة على بعد عشرة أميال». فبعد أن تخرَّج **كَاتسبي** نقيباً من حرب 1917 ـ 1918، صار مهرِّب كحول رفيعاً ذا شخصيَّة غامضة («أظن ـ تمتمت فتاةٌ ـ أنه قتل رجلًا...») ولن يكون لألق نجاحه من مثيل غير فُجَاءَةِ سقوطه. ففي مِلْكِيَّته الفاخرة في **لونك ـ آيسلند**، يستقبل **كَاتسبي** مجتمع نيويورك الراقي كله الذي لا يهمه إلّا الدولار. ويصف **فتزجيرالد**

الحفلات الباهرة التي تقيمها المغامر الحالم على شرف ضيوفه، الذين يبدو أكثر من واحد منهم «لئيماً على الدوام». غير أن **كَاتسبي**، وهو في أوج قَدَرِه، يظل ولداً حزيناً مثيراً للشفقة في السّرّ. وستدوم ثروته دوام نَيْزَكٍ، وسيقتله **طوم بوشانان**، وهو ملياردير متعجرف كان **كَاتسبي** يغازل زوجته، **ضالسي**، ولن يبكيه أحد. إن رواية «**كَاتسبي العظيم**» هي الأُهجوَّة المُقذِعَةُ لأنانية مجتمع معيَّن مبنيّ على المال حصراً، حيث الأغنياء «يتركون للآخرين عناية الكنس». ونتعرَّف فيها مرارة **فتزجيرالد** الذي كان قد عانى من إهاناتهم وكان، بعد الحرب العالمية الأولى، لسان حال «الجيل الضائع»، جيل «العشرينات الهادرة»، ــ التي سماها عصر **الجاز**. إن الناس الّذين وُلدوا أغنياء ينتمون إلى نوع أحيائي آخر : ذلك هو مغزى هذه الرواية التي كتبها كاتب أمريكي نموذجي بمغالاته وحريته الفكرية. ومع ذلك، فإن خيبة **فتزجيرالد** الخاصة كانت تهيئه لقص مغامرات **تريمالسيون** ما وراء الأطلسي. فقد عرف الكاتب، المغامر البوهيمي المحسوب في عداد الفاشلين، عرف في الجامعة وفي الجيش قمم قَدَرٍ فريد ودركاته كما عرفها وهو عاطل عن العمل أو وهو متردِّد على هوليود.

كَوزمان دي أَلفَرَاشي (GUZMAN DE ALFARACHE) [272 (هـ 26)]. رواية شطارية لـ**مَاطِيُو أَلِمَانْ*** (1547–1614؟)، نُشِرَت في جزءين : الأول في مدريد عام 1599 تحت عنوان : «**الجزء الأوَّل من كَوزمان دي ألفراشي، لصاحبها ماطِيُو أَلِمَانْ، خديم الملك ضون فيليپ III سيِّدنا، الإشبيلي مولداً ومسكناً**» ؛ والثاني، في لشبونة، عام 1603، مع الإشارة الآتية في العنوان : por Mateo Alemán, su verdadero autor («مؤلفه الحقيقي»). والداعي إلى تلك الإشارة هو أنه في سنة 1602 صدر جزء ثان مزيَّف، من صنع **خوان خوصي مارتي**، المحامي في بلنسيَّة (1570 ــ 1604)، والذي استعار آسم **ماطِيُو لُوخان دُه سَايَابِدرَا**. والرواية، التي تحذو حذو الحبكة المتخيَّلة في «**مغامرات لازاريلو ده طورميس**»، هي السيرة الذاتية لنَذْلٍ مُطْبِق يحكي حياته بعد مغامرات من كل نوع، وانتهاء مآله إلى سجن الأشغال الشاقة. وتبدأ الحكاية بقصة الأبوين، تماما كما في «**لازاريلو...**». فالأب تاجر جَنَوِيٌّ، أي لِصٌّ طبعاً، يقيم في إشبيلية فيسجنه **المغاربة** ويقتادونه إلى تونس حيث يتزوج آمرأة عربية يسرق منها تركتها فيما بعد. وعند عودته إلى إسپانيا، يختطف من فارس سابق عشيقته ويمنحها لـ**كَوزمان**. ويغادر هذا الأخير بيت والديه، على أثر وفاة أبيه، ضارباً في الأرض لكسب قوته. إنه ولد كلُّه نوايا حسنة، ولكن التجربة ستتكفل بوضعه عما قريب في مدرسة الشر. ففي أول يوم، سيطعمونه في النزل عجَّة بيض فاسد. وعند وصوله إلى **كاتَيَّانا**، رفقة بَغَّال وطالب مدرسة إكليريكية، يقدِّمون له في «mesón» (نُزُل ريفي) لحم بغل نافق على أنه لحم عجل ويسرقون منه قُبَّعته ؛ لكن **كَوزمان** يكتشف السرقة فيشكو الفندقي للعدالة. ويواصل

سفره نحو مدريد، فيباشر الخدمة في «نزل ريفي» آخر ويتعلم السرقة لحسابه الخاص، واستفراغ جيوب الزبناء وارتكاب كثير من الشطارات الأخرى. وعند وصوله إلى مدريد، يبدأ في ممارسة «florida picardia»، فيدخل في مجتمع اللصوص والغشاشين الشريف. ويشتغل ـ لبعض الوقت ـ مساعد طبّاخ ويعيش فترة بحبوحة، ولكنه يتملّكه شيطان اللعب، فيستأنف السرقة ويطرد. ويعود إلى حياة «Picaro». وبعد أن يسرق مبلغاً هامّاً من المال، يهرب إلى طليطلة حيث يتزيا بزي الفرسان ويأخذ في مغازلة النساء، ولكن عاهرتين تخدعانه. وعندها يتسجّل في صفوف الجيش الذاهب إلى إيطاليا ويُنفِقُ كلّ ماله في سبيل إرضاء النقيب الذي يتخلّص منه بمجرّد ما يغادرون السفينة في جنوى. ويشرع كَوزمان في البحث عن أقارب أبيه؛ وبما أنهم رأوه جائعاً نهماً، لم يشأ أي منهم الاعتراف به؛ إلّا شيخاً طاعناً في السن يستقبله، ولكنه يصرفه لينام من غير أكل ويجعل أربعة «عفاريت» مزعومين يسيئون معاملته. وينضم كَوزمان إلى جماعة المتسوّلين الذين يتعلم أوضاعهم الغريبة ويصل ـ وهو يشحذ ـ إلى روما حيث يتعلم اصطناع الجروح المستعصية على الشفاء. ويشفق كردينال لحاله، فيؤويه ويحضر له أطباء يعالجونه، ولكن هؤلاء الأطباء العديمي الذمة يعتبرون الجروح المزيفة جروحاً حقيقية حتى يبتزوا المال من الكردينال. وأما كَوزمان الفاسد، فيرتكب كل أنواع السفالات حتى في بيت نيافته، ويسرق، ويعود إلى القمار ؛ لينتهي به المطاف إلى الطرد خارج البيت. وحينئذ ينتقل إلى خدمة سفير فرنسا ؛ وهنا ينتهي القسم الأول من الرواية.

وكان السفير «enamorado»، أي كان ـ كبعض أفراد مهنته ـ ميّالاً إلى النساء ؛ ولذلك اشتغل عنده «خادماً للحب». وهكذا يذهب ليلتمس سيدة من روما إلى سيده، فتبيته هذه السيدة ليلة كاملة مطيرة في فناء قذر ؛ عقاباً له على صفاقته. وفي اليوم التالي، وبينما يشكو للخادمة قساوة سيدتها، يقلبه خنزير ويجره في الشارع ككيس الإسفنج ويتركه مغطى بالوحل، عرضة لسخرية المارة. ولكي يتملص كَوزمان من السخرية التي سببتها له محنُه، يستأذن «السفير» في الانصراف قصد زيارة فلورنسا وبقية مدن إيطاليا. وفي الطريق، يصاحبه صايابيدرا، أخو خوان مارطي، مؤلّف القسم الثاني المزيّف من الرواية ؛ وينضم في سيين إلى أشرار يسرقون منه متاعه وملابسه وماله الذي كان قد كسبه من عمله في القوادة. وفي فلورنسا، يلتقي كَوزمان بـصايابيدرا، ويغفر له تواطؤه في سرقته ويتخذه خادماً. ويذهبان معاً إلى بولون حيث يعثر كَوزمان على السارق الرئيسي لأمتعته، فيبلغ عنه، ولكنه يُسجَن هو أيضاً. وعند خروجه من السجن، بفضل صايابيدرا المتضلّع في هذا الأمر، يغش في القمار ويهرب إلى ميلانو حيث يبتزّ من تاجر ماله بحيلة جريئة. وهكذا يستطيع أن يعيش في جنوى حياة مترفة، وقد احتفى به هذه المرة عمه العجوز وبقية أقاربه الذين ودُّوا لو يُزوِّجونه أيضاً. ولكن كَوزمان ينتقم بسرقة

من استهزائهم به فيما مضى، ويركب، مع **صايابيدرا**، سفينة شراعية حربية بقيادة القبطان **فابيلو** كانت متجهة إلى إسبانيا. وفي عرض بحر مارسيليا، تفاجأ السفينة بالعاصفة، فيفزع **صايابيدرا** ويرتمي في البحر ويغرق. وعندما يغادر **كَوزمان** السفينة في **برشلونة**، يسافر إلى مختلف المناطق ممتهناً أشد المهن اختلافاً. وفي سرقسطة، يفرض عليه صاحب نُزُل «تعرفة الحماقات» («Arancel de necedades») (التي تبدو مقلّدة من **كيبيدو**) : تسخر منه امرأة ويهجر المدينة بسبب أخرى. وفي مدريد، تشكو منه إحدى الفتيات ؛ ويضطر، تفاديا للسجن، إلى أن يدفع 200 دُوكا. ويتعاطى تجارة الحلي، فينمي رأسماله ويشتري بيتاً ويتزوج بنت أحد أصدقائه من التجار، الذي يساعده في ابتزاز المال من دائنيه. ويقرر **كَوزمان**، بعد أن تموت زوجته، أن يصبح كاهناً. فيكب على الدراسة في **القلعة**. ولكنه يولع، في إحدى رحلاته الدينية، ببنت «ربّة نزل ريفي» («mesonera») ويتزوجها. ويهجر دروسه ويسافر مع زوجته إلى مدريد ؛ وهناك يعيش حياة فاسدة وبذيئة، تذهب إلى حد إسداء خدمات لزوجته تشبه تلك التي كان يسديها للسفير. ويُطردان من المدينة بسبب الفضيحة، فينتقلان إلى إشبيلية حيث يعثر **كَوزمان** على أمه العجوز ؛ ولكن امرأته تهجره وتهرب إلى إيطاليا مع قبطان سفينة شراعية حربية، تاركة إياه وحيداً بلا مال. وحينها يعود **كَوزمان** إلى سرقاته واحتيالاته : من ذلك أنه باع منزلًا لا يملكه وخدع راهباً.

ويباشر خدمة سيدة فيسرقها ويُكشف فيحكم عليه بست سنوات سجناً مع الأشغال الشاقة. ويحاول الهرب، فيقبض عليه ويحكم عليه هذه المرة بالسجن مدى الحياة. وتفضي معانيات المحكوم عليه بالأشغال الشاقة الرهيبة، تفضي بروح الأفّاق أخيراً إلى الندم على أخطائها، وبعد أن يبلّغ عن محاولة تمرُّد للمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة يوعد بإطلاق سراحه.

وتُقحَم فـي الحكاية، وفـق طريقة روَّج لها **بويياردو ولاريوسط***، ثلاثُ أقاصيص، هي : «**أوزمان وضاراخا**» (I، 1، 8) ؛ و«**ضوريضو وكلوريبا**» (I، 8، 10) ؛ و«**السيد خاكوبو وأبناؤه**» (II، 2، 9)، كما تُقحم فيها كمية من مشاريع مواضيع الروايات، مستعارة جزئياً من التقاليد الكلاسية، وجزئياً من الحكايات الشعبية ومن الملاحظة المباشرة للواقع. هنا ينتصر فن الكاتب. ويحذو **ألمان** حذو جميع مؤلفي الروايات الشطارية، فيصف أكثر جوانب الحياة فجاجة. ويتكون إطار روايته من الدناءة والبؤس، في تعارض مقصود مع الأخيلة الرعوية والفروسية الوردية والمثالية لأدب البلاطات. وهذا الإطار ليس بعد هجاء رواية «**لازاريلو**» التي تختار الحادثات وتنقيها وتخلّصها من طابعها الأحدوثي وتنظم تمثيلها لغاية أخلاقية، وبذلك تبلغ التوازن الفني : إنه خيال مبدع جامح، واقعية شديدة لا تكملها الكوابح الأخلاقية بعد. وذلك لأن **ألمان** هو رجل معارضة الإصلاح ؛ إنه يحس بنداء الغريزة ويستسلم له ؛ ولكن عندما يعلم أن الغريزة سيئة، يعارضها

بالعقل. ويجد فيه القارئ بهجة الرُّواة ؛ ورضى مُرّاً بحياة الرعاع، يعتبر ملحمة مقلوبة، ولكنه يلطّفه بالاستطراد الفلسفي الذي يستخلص مغزى أخلاقياً من أشد الحالات يأساً. ولعله مغزى أخلاقي يظل وجيزاً، ولكنه ليس مغشوشاً البتة وينبع من التقابل الباروكي العنيف الذي يعارض الزهدي بالشطاري، حسب طريقة الكاتب المعتادة. وهكذا يُظهر رؤيته السلبية للعالم الذي ينصهر فيه احتقار السفسطائي ويأس اليهودي (وكان ألمان ذا أصول إسرائيلية) في مسيحية لا توضحها أي ثقة في الإنسان. وما لبثت أن ترجمت الرواية إلى لغات كثيرة.

كَيرمانت (← جهة كَيرمانت).

ل ــ

لازاريلّو (LAZARILLO) [272 (هـ26)].

لاميـيل (LAMIEL) [256]. هذه هي الرواية الأخيرة، التي ظلت غير مكتملة، لـستندال* (هنري بيل، 1783ـ 1842). كان يفكر منذ زمان طويل في تصوير شخصية تكون النظير النسوي لـجوليان صوريل* (← رواية «الأحمر والأسود*») ؛ وكان يتصورها فتاة متقلبة، يفترسها الطموح وتشوق إلى اللذات، ولكنه يتصورها في الوقت نفسه روحا متحيرة أبية تعرف كيف تتجاوز فظاظة عصرها وحماقته ومقتنعة بضرورة النفاق المجتمعي. وكان يريد أيضا أن يقدم وصفا عن المجتمع الفرنسي في بداية عهد ملكية يوليوز فيكمل بذلك رواية «لوسيان لوين»*. ويشرع ستندال في العمل، في شهر غشت 1839، عند عودته إلى شيڤيتا ڤتشيا، بعد الإقامة الطويلة التي دامت ثلاث سنوات في باريز والتي نشر خلالها «مذكرات سائح»*، ورواية «دير شرتريي بارما»*. ومنذ البداية، أعطى نفسه توجيهات معينة، راميا على الخصوص إلى الإفلات من المؤاخذات التي أُخذت عليه في شأن رواية «دير شرتريي بارما»، وهو يغلب في روايته الجديدة الأحداث، ويروي قبل كل شيء حكاية الأحداث. وشيئا فشيئا، وفي أثناء عمله، طوَّر كثيراً الجزء السياسي والمجتمعي من كتابه الذي سماه حينها Amiel ثم *L'Amiel*، قبل أن يتبنى العنوان النهائي. وفي بداية 1840، أملى منه قسطا مهما، ثم توقف. وحاول استئناف مخطوطته عام 1841 و1842. ومهما يكن من أمر، فإن ما وصلنا ليس إلا مشروع رواية حررت بدايتها، ولكن الجزء الأكبر منها ظل في شكل مقاطع غير متسلسلة، أو حتى في شكل ملاحظات ؛ لذلك تفترض طبعات رواية «لاميـيل» تعاونا حقيقيا بين الناشر والمؤلف. وأفضل نسخة هي تلك النسخة التي وضعها هنري مارتينو. وتقع أحداث رواية «لاميـيل» في النورماندي. وتُروى الحكايةُ بضمير المتكلم، ويُفترض أن مؤلفها سليل موثقي عائلة ميوسّنس؛ ثم إن هذه الشخصية تختفي منذ الفصل الثاني. أما البطلة، التي تحمل الرواية اسمها، فلا تظهر إلا بعد أن يكون ستندال قد رسم لنا صورة شخصية رائعة للدوقة ده ميوسنس بل

للـدوقة بامتياز. ثم يأتي الوصف المتقن والماكر لمهمة، حيث تدعّم آثار المبشر على عذاب النار بنظام المفرقعات ونيران البنغال المعد لاستحضار الجحيم. **ولاميل** طفلة لقيطة يسكن أبواها، نصف البورجوازيين ونصف الفلاحين، قرية **كارڤيل**، حذاء قصر **ميوسنس**. وتكتشف **لاميل** منذ صباها أن الفضيلة ليست في أغلب الأحيان نفاقا يخفي الخبث والكراهية ؛ ولذلك تتمرد على العادات القديمة لعالَم ريفي تهيمن عليه آنذاك الرجعية الكاثوليكية والملكية. ولا تلبث **لاميل**، بروحها النشيطة والمتعصبة للصدق، لا تلبث ـ ككل أبطال **ستندال** ـ أن تقتحم ميدان العمل فتناضل بكل ما أوتيته من قوة لغزو العالم. إذ لما بلغت الخامسة عشرة من عمرها، تمكنت من مغادرة محيطها الذي يزعجها. وبالفعل، فـ**الدوقة ده ميوسنس** تُشَغِّلُها آنسة مرافقة لها وتعلمها عادات المجتمع الراقي. غير أن **لاميل** كانت على وشك أن يُعييها الضجر في هذا الوسط المتزمت والمتصنع، لو لم يشرع الدكتور **صَّانفان**، وهو أحدب، في إفسادها وهو يعرض عليها نظرياته اللاأخلاقية. وتتقبل **لاميل** مقدّماته بتهكم، لأنها صممت على ألا تخضع أبدا لحيل الإغواء، ولكن دروس الدكتور تترسخ في ذهنها. وتثير كاهنا شابا شاحبا خجولا وسيما، هو خوري قرية **كارڤيل** الجديد. وبما أن الكاهن الشاب يفترسه حب يحكم عليه بالهلاك الأبدي، فإنه سرعان ما يتملكه اليأس ويبتعد. ولكن **لاميل** تنوي أن تلم بأمور الحب، دون أن تكتوي بناره. ولا يهمها أن تحب أحدا ولا أن يحبها أحد ؛ بل كان كل همها أن تعرف ما تخفيه هاتان الكلمتان. وتعهد بهذا التعلم في شاب قروي قوي أبله، مانحة إياه عطية بمبلغ خمسة عشر فرنكاً. وهذا المشهد الغريب من أكثر المشاهد التي كتبها **ستندال** جرأة ولاأخلاقية. ويتوقف الضجر عندما يصل إلى القصر ابنُ الدوقة **فيدور ده ميوسنس**، وهو شاب جذاب ولكنه منحل وفاقد الإرادة بعض الفقدان، فتعمل **لاميل**، التي لا تحبه، على إيقاعه في حبائلها بسرعة، وتتمكن من جعله يهرب بها. وبمجرد وصولها إلى **پاريز**، هدفها، تهجره وتقتحم المجتمع الـ**پاريزي**. وتلتقي هناك بـ**الكونت ده نيروپند**، الذي يدخلها إلى الأوساط الأنيقة والفاسدة التي ما لبثت فيها حيويتها وذكاؤها أن جعلاها ذائعة الصيت. وهنا تتوقف الهواية. وحسب مخطط القسم التالي الذي احتُفظ بمسودته، فإن **لاميل** سيكون عليها، بعد مغامرات عديدة، أن تغرم صادقة هذه المرة بشخص استثنائي، هو **ڤالباير** الذي أعلن، هو أيضا، «الحرب على المجتمع». وتكون شريكة في جريمة قبل أن تلتقي ثانية بالدكتور **صانفان**، وقد هاله تقدُّم تلميذته التي تجاوزته. وفيما بعد تلتقي **لاميل** بالدوق ده **ميوسنس** الشاب، وترتبط معه من جديد، وتتمكن من الزواج به، ولكنها كانت عاجزة عن التخلي عن حبها الحقيقي، فتفر مع **ڤالباير** قبل أن يُقبض عليها ويُحكم عليها بالموت بتهمة القتل ؛ وتتمكن من إضرام النار في المحكمة وتموت وسط اللهيب.

وليس هناك ما يدل على أن **ستندال** كان سيتوقف، لو تابع روايته، عند أحداث لها

مثل هذه الروائية ؛ وذلك لأنه يحسن، في المغامرات الأولى التي سبق أن حدثت فجأة، أن يحتفظ برباطة جأشه وباهتمام كبير جدا بمشابهة الواقع. ثم إن **لاميل** مخلوق استثنائي، أكثر من **جوليان صوريل**، لأنها امرأة وفيها شيء من الجنون والبرود إلى حد التخويف في آن واحد. ومع ذلك، فإن **لاميل** هي كما صنعها مجتمع عصرها الغبي والمنافق، وهذه الرواية صكّ اتهام حقيقي. وهذا أمر لا يمنع **ستندال** من تصوير هذا المجتمع بكثير من الصدق ومن إعطائنا صورة عنه مفعمة بالحياة. ومن المؤكد أن رواية «**لاميل**»، وإن لم تصلنا إلا في شكل مقاطع، تظل شهادة مدهشة جدا على مواهب **ستندال** الروائية الخارقة للعادة.

لوي لامبير (**LOUIS LAMBERT**) [255]. رواية لـ**أونوريه ده بلزاك***. كتبت سنة 1832، وشكلت جزءاً من مجموعة «**الحكايات الفلسفية**» ووردت فيما بعد ضمن مطوّلة «**الملهاة البشرية**»* بين «الدراسات الفلسفية». وهي مكتوبة بضمير المتكلّم، ولذلك يعرض اللقاء، في ثانوية **فندوم** الدينية، بين المؤلف بل السارد وطفل من أكثر الأطفال موهبة هو : **لوي لامبير**، المنحدر من أبوين فقيرين جداً، والذي استطاع أن يتابع دراسته بفضل رعاية **مدام ده ستايل**. ومنذ صباه، ينمُّ **لوي لامبير** عنْ ميلٍ إلى قراءة «**الكتاب المقدّس**»، و**جاكوب بوبم** و**مدام گيون** و**سويدنبورك** و**لوي ــ كلود** و**سان ــ مارتان**. وينشغل ببحوثه الشخصية، فيعيش منعزلًا عن زملائه في الدّراسة، ويتعرض لسخريتهم وإزعاجهم. ولا يفهم أساتذته عبقريته. وعندما يكمل دراسته، فإنّه يمضي بعض الوقت في **باريز** ؛ لكنه ينفر من فساد العاصمة التي لا يستطيع أي شيء فيها أن يروي تعطشه إلى المطلق، فيعود أدراجه إلى ضفاف نهر **اللوار**. ويلتقي في هذه اللحظة بفتاة رائعة، هي **پولين ده ڤيلينواز**، التي تقبل أن تتزوج به. لكن **لوي لامبير** يصاب بالجنون عشية زفافه. ويلتقي به السارد، الذي غرب عن باله منذ أيام الدراسة في الثانوية، يلتقي به ثانية وقد تغيرت ملامحه، طيفاً حقيقيّاً لنفسه، وهو لا يزال يعبِّر عن أفكار أسمى تعمد زوجته التي لا تعتبرها جنوناً، بل فوق الحياة إلى حدٍّ ما، إلى تدوينها بشعور من الإجلال والحبّ. وهَذه الملاحظات، التي نقلها **بلزاك**، تشكل العناصر الوحيدة لكتاب «**رسالة في الإرادة**» هذا الذي كان **لوي لامبير** قد حلم بكتابته والذي كان يريد أن يعبِّر فيه عن تفاعل الإنسان والعالم المحسوس بفضل تأويل **روجي** للـ«سائل» والـ«مغناطيسي». وسيُقرَّب بين فكر **لوي لامبير** وفكر **رافاييل** في رواية «**الجلد المحبَّب**»* التي ترقى إلى الفترة نفسها. وفي رواية «**الأوهام المفقودة**»* تتقاسم جماعة من الشباب، هم **دارتي** و**ميشيل كريتيان**، إلخ. أفكاراً متشابهة وتعلم بأن **لوي لامبير** الذي بلغتهم شهرته قد مات وهو ابن السابعة والعشرين من عمره. وغالباً ما شاء النقاد أن يخلطوا بين أفكار **لوي لامبير** الميتافيزيقية والأفكار الخاصة بـ**بلزاك** الذي كان قد خضع بقوة، في هذه الفترة، لتأثير **ميسمير**

الذي اقتبس منه نظرياته في السائل الحيواني. لكن هذه الرواية اللافتة للنظر بتوترها ووحدة نبرتها، ولو أن شكل الإبداعات البلزاكية المقبلة قد أقصاها بما فيه الكفاية، هي جوهرياً مأساة المغامرة الداخلية. وقد ذهب فيليكس دافان، منذ 1836، إلى القول في مقدِّمته للدراسات الفلسفية، إن رواية «لوي لامبير» مأساة «الفكر الذي يقتل المفكِّر».

لوليتا (LOLITA) [270 (هـ 7)]. رواية للكاتب الأمريكي ـ الشمالي الروسي الأصل **ڤلاديمير نابوكوف*** (1899ـ 1970)، نُشرت عام 1958. هذه القصة التي تحكي عن العلاقات الغرامية بين رجل في الأربعين من عمره وغادة صغيرة، تركت أثراً عميقاً على جانبي المحيط الأطلسي وأكسبت المؤلِّف نجاحاً فضائحيا مدهشاً، لأن في قصة هذا الهوى الآثم طهارة، أو نزاهة، تجعل المجرم أكثر ودّاً وأخلاقية من الضحية. فقد وسمت هومبرهومبر بحب طفولةٍ إلى الأبد : إن أنابيل المغتسلة، الصغيرة من لاكوت دازير التي قتلها التيفوس في الرابعة عشر من عمرها، جعلته عاجزا عن التعلق بـڤاليتشكا، زوجته الأولى. إن عامل التهجير والنسن وثرواته الداخلية ـ كل ذلك سيتضافر لمنعه من الثبات على جادة الصواب : تظهر لوليتا في حياته فجأة. إنها ضولوريص، بنت السيدة هيز، التي كان مقيما عندها في انكلترا الجديدة. وفي نظرها أن ابن الأربعين الرياضي والمثقف يتزوج الأرملة مشبوبة العاطفة، «الأرملة المُسِنَّة». ... لكن السماء تتقن أعمالها : فـالسيدة هيز تضع اليد على المفكِّرة الشخصية لزوجها الجديد، والهول الذي هالها عجَّل بها صدفة تحت سيارة. أما هومبر، فإن الحياة الحقيقية قد بدأت عنده : فهو ينصب نفسه حامياً لليتيمة ويستسلم لتهتُّكات كَلِف ـ متلصِّص. وكانت لوليتا العذراء الكاذبة، بسحرها وشيطنتها هي التي تجبره على أن يتخذها عشيقة له، وعندها تبدأ أعراف العاشق. وفي منظر طبيعي من الطرق السيارة والصَّيدليات والموتيلات من أقصى الولايات المتحدة إلى أقصاها، يحاول أن يحمي عشيقته الطفلة من فضول الغير، ويحمي نفسه من فساد الغادة الصغيرة وإفسادها، وأن يديم عشرة غريبة يؤدي فيها دَوْر حامٍ صارمٍ وأبوي ومحبٍّ وديع.

أما الغادة الأمريكية، المجرَّدة من الشّبقية والرأفة معاً، والخطيرة على الرجل الأوربي الساذج والعاطفي إلى حد الإفراط، فستكون لها الكلمة الأخيرة : تهجر لوليتا هومبر لترتمي في أحضان عاشق آخر أقل منه أحوالاً. ولكن بعد رحلة في ربوع أمريكا غريبة، وفي اللحظة التي نتعرف فيها إلى الأبد عشيقته، التي تزوجت الآن، عندها يتحول المحبُّ المنعزل إلى رجل محب للعدل ويصرع كويلتي «حتى تعيش لوليتا في أذهان الأجيال القادمة إلى الأبد». في أسلوب ممتاز يتذبذب بين الهزل لتحاشي الميلودراما، والفكاهة مراعاة للحشمة، يعيد المؤلِّف ـ دون أدنى خطإٍ في الذوق ـ كتابة هذه الأوديسة النفسية عن الإنسان، الذي يعوض جحيمه الداخلي بسعادة مستحيلة.

لوسيان لوين (LUCIEN LEUWEN) [137، 277 (هـ97)]. رواية لـ**ستندال*** (**هنري بيل**، 1783 ـ 1842)، نشرت بعد وفاته. وتحتلّ هذه الرواية مكانة وسطى بين رواية «**الأحمر والأسود**»* ورواية «**ديرشرترّبي پارما**»*. في عام 1833، تلقى **ستندال** من **مدام كَولتييه**، إحدى صديقاته، مخطوطاً بعنوان «**الملازم أوّل**». قرأه بعناية وكتب انطباعاته إلى المؤلّفة، مقترحاً عليها عنواناً آخر هو : «**لوسيان لوين أو التلميذ المطرود من المدرسة متعدّدة الفنون**». وفي الرسالة نفسها فسر لها كيف تعيد كتابة روايتها. وبعد ذلك بقليل، شرع في العمل وبدأ إعادة رواية **مدام كَولتييه**. ولكنه أدرك فجأة أن هذا الكتاب كان عليه أن يكتبه بنفسه ؛ وكان قد فكر فيه فعلًا منذ 1825، كما شهد على ذلك مقطع من كتاب «**راسين وشكسبير**». غير أن رواية «**الملازم أوّل**» هي التي أعطته منطلقه، والتي ستصير، في الرواية، حادثة **نانسي**. وشيئاً فشيئاً، نما الموضوع. فإلى جانب قصة الحب التي يعيشها البطل الصغير، يدرك **ستندال** أن عليه تصوير المجتمع المحلي الراقي والدسائس الحكومية في پاريز وبلاط روما. وستحتوي الرواية ثلاثة مجلدات ؛ وسيستعمل **ستندال** ، في المجلد الأخير، مشروعاً يرجع إلى عام 1832 : **وضع مجتمعي**. هكذا ستكون رواية «**لوسيان لوين**»، في ذهن مؤلّفها، تلك القصة الأخلاقية التي تحكي عن مجتمع عصره، والتي كان قد شرع في كتابتها ضمن رواية «**الأحمر والأسود**» وسيعيد تناولها في روايته غير المكتملة «**لاميل**»*. لكن يقرر، في سنة 1836، ألّا يعالج القسم الثالث المخطط له، ويتبيّن أن روايته بالتالي قد انتهت، على الأقل في مشروعها الأول. ويخطر بباله مشروع آخر فيبدأ كتاباً جديداً حيث يشرع، هذه المرة مباشرة، في سرد حياته ؛ هكذا بدأ رواية «**حياة هنري بريلار**». أما رواية «**لوسيان لوين**»، فإنه لم يرد نشرها إلّا عام 1839 عندما تغير الجو السياسي. والواقع أن **ستندال** لم يعد إلى مخطوطة رواية «**لوسيان لوين**» إلا لبعض الوقت عام 1836 ؛ فقد استأثرت مهام أخرى باهتمامه، فلم يكمل تحريرها قط. هكذا لم تَنْقُصْ نهايةُ الرواية (بل لا توجد إلّا على شكل ملحوظات) فحسب، بل لم يكن تحريرها الذي بين أيدينا نهائياً، اللهم إلّا ما كان من الثلث الأول الذي بيضه المؤلّف. إن ما هو ثمين في نظرنا، هو أننا نستطيع أن ندرك بكثير من الواقعية كيف كان **ستندال** يشتغل ؛ فإذا كانت مخطوطتا رواية «**الأحمر والأسود**» ورواية «**دير شرترّبي پارما**» قد دُمِّرتا، فإنّنا نملك كل العناصر، كل الحالات المتتابعة لهذه الرواية. ولم يستقر **ستندال** حتى على عنوانها ؛ فإذا كان قد فكر في البداية في تسميتها «**لوسيان لوين**»، فإنه صمم بعد ذلك على عنوان «**برتقالة مالطة**»، ثم على «**التلغراف**»، ثم «**قطيفية اللون والأسود**»، «**غابات بريعول**»، «**القنّاص الأخضر**»، «**الأحمر والأبيض**». ويبدو هذا العنوان ملائماً لهُ ملاءمة خاصةً، لأنه يذكِّر برواية «**الأحمر والأسود**»، وسيوفر ـ على حد قوله ـ «جُمْلَةً للصحافيين، فالأحمر هو

لوسيان الجمهوري ؛ والأبيض هو مَلَكِيُّ **شاستلي** الشابّ». وعند موت **ستندال**، كان ابن عمه، **رومان كولمب**، هو الذي ورث المخطوطة، شرط أن «يصحّح المقاطع الصعبة، دون أن يفرط في التسطيح» وأن ينشرها. ولم يباشر **كولمب** العمل الضخم لمراجعة المخطوطة كلها التي كانت قراءتها صعبة، بما أنها ليست فقط مشحونة بالتصحيحات، بل كانت مملوءة بالاختصارات والجناسات التصحيفية كما تعوّد **ستندال** استعمالها ؛ واقتصر على أن يصدر من هذه الرواية الجزء الذي كان **ستندال** قد أعاد نسخه ضمن «**الأقاصيص غير المنشورة**»، تحت عنوان «**الصياد الأخضر**». وكان لابد من انتظار 1894 لمعرفة هذا العمل الأدبي في مجموعه، وذلك في طبعة مغلوطة جدا من جهة أخرى، هي الطبعة التي أصدرها **جان ده ميتي** تحت عنوان «**لوسيان لوين**» ؛ ولم تر هذه الرواية النور إلّا عام 1927 في طبعة كاملة بحواشي **هنري دبري** (4 مجلدات، نشر **شامپيون**). وتحت عنوان «**الأحمر والأبيض**»، كان على **هنري رامبو** أن يعطي نسخة أخرى، لم يصدر منها إلا المجلّدان الأوّلان بدلًا من الأربعة المتوقعة. وفي الأخير، فإن الطبعة النهائية لرواية «**لوسيان لوين**» صدرت عام 1929 ضمن سلسلة «ديوان»، ثم ضمن «خزانة الپلياد» (N.R.F)، عام 1947 (روايات وأقاصيص **ستندال**، المجلد الأول). وكانت تُعزى للمتخصص الكبير في **ستندال**، **هنري مارتينو**، الذي كان يشفعها بتاريخ لتبلور هذا العمل الأدبي، وهو توضيح شامل لا يسع المرء إلا أن يعود إليه عندما يدرس رواية «**لوسيان لوين**».

وتتقدم الروايةَ ثلاثُ مقدّمات بل ثلاثة مشاريع متتابعة للمقدمة. ويعبر **ستندال** في الأولى عن فكرة أن «على رواية أن تكون مرآة»، والاثنتان التاليتان توضيحان سياسيان : يبدو المؤلّف فيهما «مناصراً معتدلًا لمعاهدة 1830»، الأمر الذي يمكن أن يؤوَّل بطريقتين : فإذا لم يكن يحبُّ الحزبَ الملكيَّ، فإنه يرتاب في الديمقراطية، «لأنه ــ كما يقول ــ يفضّل أن يتملّق السيد وزير الداخلية على أن يتملق بقالَ الحيّ». والواقع أن بطله جمهوري، مطرود من المدرسة متعددة الفنون بسبب آرائه. ويتوصّل أبوه، الصيرفي ذو الغنى والنفوذ، إلى تعيينه ملازماً في فيلق الرّمّاحين في موقع عسكري بنانسي. ويكتشف **لوسيان** هناك المجتمع المحلي الملكي، الذي يعيش الخوف والجاسوسية. فالشابّ يفيض أوهاماً يسقط بعضها تلو البعض. فقد كان يحسب أن الجيش يُجسِّد الضّمان الحقيقي لمصالح الأمة، لكنه لا يتأخر في إدراك أنه لا يفيد الحكومة في شن الحرب بقدرما يفيدها في إخماد ثورات المواطنين المقموعين. ولذلك يخلي حماسُ الضابطِ الشابِّ، الذي لا يقبله رؤساؤه من جهة أخرى، يخلي المكان للتنفيذ الدقيق للتعليمات ويجد **لوسيان** نفسه ملزَماً بقضاء أيام رتيبة في مشاغل تافهة. فيزداد اهتمامه على سبيل التبطّل بالمجتمع المحلي، الذي أكرم وفادته بسبب ثراء أسرته وما يوفره له اسمه الفلمَنْدِي من امتياز. لكنه لا يستطيع البقاء بعيداً عن دسائس الملكيّين

ومؤامراتهم التي يقودها الدكتور دي بوارهي المقلق. غير أن **لوسيان** كان يوشك أن يموت ضجراً، لو لم يقع في حبِّ أرملة شابة ذات مشاعر رومنسية رقيقة، أرملة تنتمي إلى أسرة تتمتع بنبل المحلّة القديم. لكنَّ البطل، على أثر إحدى الخُدَع، يُحْمَل، خلال مشهد وُصِف ببراعة، على الاعتقاد بأن المرأة الشابة حامل من أحد خصومه. وحينها يتخلى **لوسيان** عن مشروع الزواج من **السيدة ده شاستُلي** أو اختطافها، مع أنه يعلم علم اليقين بأنه الوسيلة الوحيدة لتهدئة نفسه المحتدمة. ويغادر نانسي، وقد ثبطت الأكاذيب والوشايات همته. وعند وصوله إلى باريز، ينجح في الحصول ـ بفضل تدخُّلات أبيه ـ على منصب هام في وزارة الداخلية، ويُبْعَثُ في مهمة إلى الريف «لإجراء» الانتخابات هناك. وهي فرصة لـ**ستندال** ليصوِّر لنا عمليات العصر الانتخابية في تفاصيلها، والدور الحاسم الذي كانت تلعبه فيها حكومة **لوي ـ فيليب**. وهناك يوقف البطل مهمته. وتؤدي وفاة أبيه إلى خراب أسرته. ويعيد **لوسيان** الأمور إلى نصابها بشجاعة، لكن ما إن يضمن لأمه حياة مقبولة، حتى يبذل جهداً أخيراً للحصول على منصب ديلوماسي، وتنتهي الرواية بسفر **لوسيان** إلى روما. هناك كان لابد من أن يَبدأ القسم الثالث الذي عدل **ستندال** عن كتابته. ومن ثم تظل الرواية معلقة. ونعلم من ملاحظات **ستندال** أنه كان عليها أن تنتهي بزواج **لوسيان والسيدة ده شاستلي**. وتبعث هذه الأخيرة بـ**لوسيان** إلى نانسي ليقوم لها بتحقيق عن الخيانة المزعومة. ويعود **لوسيان** بعد ثمانية أيام.

ومن ثم نتبين الهدف الذي كان **ستندال** يرمي إليه والذي حقق جزءاً منه، ألا وهو : إثبات كيف تكون نفس نبيلة وحسَّاسة في صراع مع المجتمع الشرس المنافق. وإذ يروي **ستندال** عن المراحل القاسية التي على شاب أن يمر منها، وهو يبحث، عبثاً من جهة أخرى، عن مهنة يخدم فيها الدولة خدمة شريفة، فإنه كان يكتب رواية أخلاقية شبيهة بروايات **بلزاك**، ولكن بنبرة شخصية وذاتية خاصة به، ترسم منظراً عاماً عريضاً للمجتمع كما يراه «شاب وهبته السماء بعض الرقة في الروح». وطبعاً، إن شبابه وآراءه الجمهورية الهوجاء هي التي يسند إليها **ستندال** نقم بطله وصراحته الخرقاء ورعونته العاطفية واستقامته. ويحرص على ألّا يتبناها. ومع ذلك، لم يكن يبدو له هذا الحرص كافياً، مادام ينتظر فرصاً أفضل لنشر كتابه. ولعل رواية **«الأحمر والأسود»** كانت إخبارية عن القرن 19 (فذلك هو عنوانها الفرعي في طبعتها الأولى من جهة أخرى)، لكن **ستندال** كان معذوراً في استخدام حدث تافه أصيل وعام جداً ؛ أما مغامرات **لوسيان**، فقد كان ـ على العكس من ذلك ـ مسؤولًا عنها تمام المسؤولية. إن **لوسيان لوين** هو **ستندال**، وذلك ليس بالنظر إلى أحداث حياته، بل بعقليته ؛ إنه بمواقفه وردود فعله **ستندال** وهو في العشرين من عمره. أمّا الشخصيات الثانوية، فقد اختارها من محيطه : فنحن نعلم مثلًا أن **السيدة ده شاستلي** صورة حية لعشيقته الإيطالية، **ماتيلدا ڤيسكونتيني**؛ لكنه

كعادته، أعاد تركيبها، مستفيداً من ملامح شخصيات حقيقية عديدة كي يخلق منها شخصية روائية واحدة. إن رواية «**لوسيان لوين**»، وإن كانت غير مكتملة وأحياناً ناقصة بعض النقص، هي إحدى روايات **ستندال** الثلاث الكبرى؛ إنها في نظرنا كتاب عظيم القدر، لأنها تتيح لنا، مثلها في ذلك مثل رواية «**هنري بريلار**» ورواية «**ذكريات التبجح**»، أن ندخل إلى معرفة تلك الشخصية الفريدة التي كان **ستندال** يمثلها، ولأنها تطلعنا أيضا على طريقته في كتابة الرواية، على وساوسه، على وعيه المهني النموذجي، على تلك الروح النقدية التي ما فتئ يخضع لها نفسه وأعماله الأدبية.

اللوردجيم (LORD JIM) [229، 243، 256]. رواية للكاتب الإنكليزي **جوزيف كونراد***، نشرت عام 1900. يأمل ولد اسمه جيم في أن يعيش حياة مليئة بالمغامرات، فيصمّم على أن يصبح بحّاراً. وهكذا يبحر يوماً على متن باخرة قديمة تنقل حجّاجاً. وتهب عاصفة تكاد تغرق السفينة. فيستسلم **جيم** لغريزة الجبن التي تهجع في أعماق كل إنسان، فيصعد مع ثلاثة شجعان آخرين إلى زورق الإنقاذ الوحيد الشاغر، ويتركون الباخرة وحمولتها كلّها. وتنجو الباخرة بأعجوبة، بعد أن تمكن زورقٌ فرنسيٌّ مسلّح من جرها إلى البرّ. ويفتح تحقيق في الحال؛ ويخرج منه جيم مسربلاً بالعار وأقل سعادة من رفاقه. ويسعى رجل طيّب، هو **مارلو** العجوز، في اكتشاف سرّ هذا الجبن. ويريد أن يساعد جيم على بناء حياته من جديد ويوصي عليه أصدقاء له مقيمين في **الشرق**. وهكذا يصير البطل موظفاً تجارياً بحرياً، فينتقل من ميناء إلى ميناء، دون أن يذوق طعم الاستقرار أبداً، لأنه ينوي أن يعيش متستّراً على الدوام. وفي آخر المطاف، يلتقي بمُهرِّب ألماني غريب، اسمه **شتاين**، فيرسله إلى **پاتوزان**، وهي جزيرة بعيدة عن الأرخبيل الـمالـي، الذي هو مسرح صراعات أهلية طاحنة. ويفلت جيم بأعجوبة من أكثر من مؤامرة. وفيما بعد يصير زعيم حزب **ضوراماان**، أحد أصدقاء **شتاين** القدامى؛ وبذلك يتمكّن من هزم **علي**، الرّجل الجشع، ومن إحراز ثقة الأهالي. وسرعان ما تصير قوّته وشجاعته مضرباً للأمثال. ويبتسم له الحبُ في شخص **بيُو**، بنتِ امرأة **مالسية** تزوجت لتوّها مرة ثانية بـ**كورنيليوس** هذا الذي حل جيم محلّه. ويبدو أن ماضي جيم لم يعد غير ذكرى سيئة. لكن إذا رجل **أبيض**، تتعقّبه باخرة إسپانية بسبب التجارة غير المشروعة، ينزل في **پاتوزان**: هذا السِّير يُدعى **براون**. وهو يعلل النفس بأمل إعادة تكوين ثروته عن طريق زرع الفتنة في البلاد. فبينما يتهيّأ الأهالي للمقاومة، يسمح جيم لـ**براون** بأن يرحل، شريطة ألّا يؤذي **براون** هذا أحداً. ولكن بلا جدوى: ذلك بأن هذا الأفّاق يعمل بنصائح **كورنيليوس** الذي يضمر كرهاً شديداً لـ**جيم**، فيباغت الأهالي الواثقين ويذبحهم، قاتلاً في الوقت نفسه ابن **ضوراماان**. أما نهاية جيم، فقد كانت نهاية مأساوية. فهو يفقدُ ثقة بني جلدته مرة أخرى. وهكذا لا يصغي لتوسلات عشيقته **بيُو**، كما لا يصغي لتوسلات أصدقائه، ولا

يحاول حتى أن يبرِّر مسلكه : فبما أنه يقف أمام **ضوراامان** أعزل مجرداً من كل سلاح، يجندل كما يُجَنْدَل الكلب.

حقاً، إن الحكاية التي يرويها **مارلو** العجوز من أولها إلى آخرها، يمكن أن تبعث الملل في نفس القارئ أحياناً، بالرغم من إيقاعها الذي يطابق كلّ آلام البطل وعذاباته. ويجعل التعاطف الخارق للعادة الذي يبديه المؤلِّف تجاه البطل، حتى في أسوإ سقطاته، يجعل هذا العمل الأدبي واحداً من أرفع التعابير عن الأخوة البشرية.

الليلة نرتجل (QUESTA SERA SI RECITA A SAGGETTO) [247]. ملهاة في ثلاثة فصول للروائي والمسرحي الإيطالي **لويجي بيرانديلو*** (1867–1936)، مُثِّلت عام 1930. ويشكل هذا العمل الأدبيّ جزءاً من الثلاثية التي سمَّاها المؤلِّف «عن المسرح في المسرح»، والتي تنطوي على كل الصراعات الممكنة بين مختلف عناصر العرض المسرحي : من مؤلِّف ومدير وشخصيات ومتفرِّجين. وتنتمي إلى هذه الثلاثية التي تدور حول جوهر المسرح، مسرحيَّة **«ست شخصيات تبحث عن مؤلِّف»*** ومسرحية **«كلّ على طريقته»**. إننا هنا لا نجد **الشخصيات** في تعارض مع **الممثلين** ولا **المتفرِّجين** في تقابل مع **الممثلين** كما يحدثُ في الجزءين الآخرين من الثلاثية، بل نجد **الممثلين** في تحالف على **المُخرج**. وتتميَّز هذه الملهاة عن العمل الأدبي الكامل **لـبيرانديلو**، بآحتدامها وبحواراتها الرائعة الخاصة بالكاتب الصِّقلِّي.

يُعدُّ **هينكفوس**، المُخرِج، تمثيلية مستمدَّة من أقصوصة **لـبيرانديلو** هي: **«وداعاً، يا ليونور»**. وتشكِّل الغيرةُ موضوعتها. ولا يفكِّر المخرج غير المبالي بمراعاة روحِ العمل الأدبيّ إلّا في الدِّفاع عن إبداعه. ويخفِّض مستوى المسرحية في إخراج ذي نكهة شاذة. ويرفض **الممثلون**، الذين يُملَى عليهم تمثيل محدَّد بدِقّة، يرفضون أن يلعبوا كالدُّمى ؛ ويطالبون بآستلهام النص، والاسترشاد بالانفعال. ويظلُّ الصِّراع بين **الممثلين** و**المُخرج** خفيّاً مكبوتاً دائماً ؛ ولا يتجلّى إلّا من خلال نقد لاذع مطوَّل، شديد الطول موجَّه لإخراج القرن العشرين، الأمر الذي يسمح **لـبيرانديلو** بآثار مشهدية عظيمة. فالمسرحية لا تنمو وتتفجَّر إلّا عندما يُطلَق العنان **للممثلين** ليفعلوا ما شاءوا بأنفسهم : لقد تزوَّج **ريكوفيري** بفتاة اسمها **مومينا**، وهي إحدى الأخوات الأربع اللّائي كُنَّ يؤوين بلطفٍ مبالغ فيه الضُّبّاط المقيمين في البلد. لكن ما كاد يتزوَّج بها حتى غار من ماضٍ لا يستطيع أن يسيطر عليه. فيحبس زوجته ويمنعها من التزيُّن بل حتى من تصفيف شعرها : هكذا يتمنَّى لو قتل صورة تلك التي لم تكن إلّا فتاة تُغازَل في بيت أبيها. وتعود إحدى الأخوات، التي صارت ممثلة، تعود إلى البلاد للّعب في مسرحيَّة **«قوّة القَدَر»**. أمّا **مومينا**، فلم تعد اليوم غير نُفايةٍ بشريَّة بئيسة. وتتذكّر شبابها : فعندما كانت تذهب إلى المسرح مع أخواتها، كانت حينها صغيرة جميلة. وينبعث الماضي بينما كانت **الأوبرا** تجري وقائعُها. وهذه إحدى أكثر طرائق **بيرانديلو**

إيحاءً ؛ وبالفعل، ففي الوقت نفسه الذي تحكي فيه البطلة للأطفال قصة **الأوبرا**، فإن قصة شبابها هي التي تستحضرها، وتغني لهم **«وداعاً ياليونور»**. لكن عندما تصل **الممثلة** التي تمثل **مومينا** في أكثر لحظات حياتها ألماً، تسقط على قفاها وقد قتلتها قوة أدائها بالذات. عندئذ يتدخل المخرج ليؤكِّد، منتصراً، تصوُّره الخاص للعرض المسرحي المذهل تماماً. ونادراً ما برهن **بيرانديلو**، كما في هذا المشهد، على نفاذ بهذا القدر من التأثير والعطف الرقيق. لكن هذه المشاعر تنتثر في حوار غير محكم بما فيه الكفاية ؛ ثم إن جريان الأحداث على ثلاثة أصعدة متراكبة (في القاعة أو على الخشبة أو في المقصورات) لم يكن ليتدارك هذا الانتثار. ويمكن القول إن الـ**بيرانديلـيَّة** قد خنقت **بيرانديلو**. ــ تر. عربية : سلسلة «من المسرح العالمي»، وزارة الإعلام ــ الكويت.

ليتريه (LITTRÉ) [177].

لغــز ستافــورد (THE SITTAFORD MYSTERY) [207].

م ــ

ما كانت ميزي على علم به (WHAT MAISIE KNEW) [201، 207]. رواية للأمريكي الشمالي **هنري جيمس*** (1843ــ1916)، صدرت عام 1897. لم يكن **جيمس** قد كتب بعد الروايات العظمى التي توِّجت حياته الأدبية، وأعني رواية **«جناحا اليمامة»*** ورواية **«السفراء»*** ورواية **«الكأس الذهبية»***. وكان سلفاً مؤلِّف رواية **«رودريك هُدسن»** (1876)، و**«الأمريكي»** و**«ديزي ميلر»** وتلك الرائعة الأصيلة التي تحمل عنوان **«صورة شخصية لامرأة»**.

في رواية **«ما كانت ميزي على علم به»**، نرى **هنريَ جيمس**، الذي كان دائماً روائياً مهووساً بالتقنية، يتبنَّى بصرامة مطلقة مبدأ «وحدة مركز الرؤية». فكل الشخصيات، كل الأحداث تُنْقَل لنا كما تراها الشخصية الواحدة ــ التي هي **ميزي** الصغيرة ــ وتعيشها.

وتنفتح الرواية على دعوى الطلاق حيث المحكمة، التي مارست حكماً سليمانياً، تمنح لكل من الوالدين حق الاحتفاظ بالبُنيَّة ستة أشهر من السنة. وهكذا ستجد **ميزي** نفسها وقد صارت الرسولة، غير الواعية في أول الأمر، ثم الصاحية أكثر فأكثر، للغيظ والكراهية التي يكنُّها أحد المطلقين للآخر. وستنتقل من مربِّية إلى أخرى. وستتاح الفرصة لإحداهنَّ، وهي **الآنسة أوفرمور**، الجميلة غاية الجمال، والتي جنَّدتها الأمُّ، ستتاح لها الفرصة بأن تتعرف على **بيل فارانج**، الأب، وهي تعيد **ميزي** إليه. إن **ميزي** هذه التي كانت ذريعة في البداية، ستصلح فيما بعد صلة وصل بين الآنسة **أوفرمور** و**بيل فارانج**، الذي سيتَّخذ المربية الجميلة عشيقة له. أما أم **ميزي** فستلتقي بالسير **كلود** الوسيم، الذي ستتزوجه في آخر المطاف. وسيتيح ذلك للآنسة **أوفرمور** أن تجعل **بيل فارانج** يتزوجها. وبما أن كلا من

أبوي **ميزي** قد تزوج من جديد بشخص آخر، فإن وضعية الفتاة الصغيرة ستتغير من النقيض إلى النقيض. فإذا كان الأب والأم، اللذان كان كل منهما منشغلا بأن يَخْلُفَ الآخر في نفس الطفلة، إذا كانا يدلّلانها، فإنهما الآن لا يشغل بالهما إلا همٌّ واحد، ألا وهو: التخلص من **ميزي** وتركها للطرف الآخر، لأنها صارت شاهداً يزداد صحواً وعرقلة بازديادها سرّاً؛ وكانت **ميزي** ستكون تعيسة جدّاً لو لم تنل عطف مربية عجوز هي **السيدة ويكس**، التي فقدت بنية لها في عمر **ميزي** تقريباً والتي نقلت إلى هذه عطفها الأمومي المحبَط. غير أن **ميزي**، وقد صار لها الآن أبان وأمّان، ستجد مشقة في أن تجد نفسها في هذا الوضع الجديد. وستكون البَلْبَلَةُ كاملة يوم سيسقط **السير كلود**، زوج أمها الثاني، في حبّ **أوفرمور** الآنسة سابقاً والزوجة الثانية لأبيها ــ الذي ربته كونتيسةٌ عجوز دميمة جداً وغنية جداً. وتنتهي الرواية بمشهد تحاول فيه الآنسة **أوفرمور** إقناع **ميزي** بالبقاء معها ومع **السير كلود**. لكن الطفلة تتصرف مع **السيدة ويكس**، الكائن الوحيد الذي تحس بأنها تتشبث به حقاً.

إن الوسط المجتمعي هو وسط المجتمع الإنكليزي الصالح، الوسط الذي يستحضره **هنري جيمس** ويحكم عليه بتهكم عال، مع أنه اختار فتاة صغيرة ملاحظاً ولسان حال. وذلك يشكل انتصاراً تقنياً آخر. وفي الوقت نفسه، يتمتع تحليل العواطف بدقة وتحرّ يجعلان القارئ مبهوراً مشدوهاً. إن إعادة خلق روح وحساسيّة طفوليتين، والعالم المحيط بها، هي إحدى قمم فن عالِم النفس. وقد جعلت هذه الرواية الجميلة النُّقّادَ يعتبرون **هنري جيمس** بحق رائداً بارزاً لـ**مارسيل بروست**.

مانون ليسكو (MANON LESCAUT) [60، 76، 210، 228ــ229، 235، 243، 249، 268، 273 (هـ 43)]. أعلنت جريدة «**أمستردام**»، في عددها الصادر بتاريخ 22 ماي 1731، نشر المجلدات الخامس والسادس والسابع من «**مذكرات رجل وجيه زهد في الدنيا**»* لأول مرة (وكان المجلّدان الأول والثاني قد صدرا عام 1728 والمجلدان الثالث والرابع قد صدرا عام 1729). وكان مؤلفها هو **أندريه ــ فرانسوا بريفو ديكزيل**، الذي يقال له ــ منذ ذلك الحين ــ **الأب بريفو**، وهو راهب بندكتي سابق في **سان ــ جرمان ــ دي ــ بري**. ولم يتأخر الجمهور طويلا عن تبيُّن الاهتمام الخاص الذي كان يُولى للمجلد السابع من هذه «**المذكرات...**» : فقد كان هذا المجلد يتضمن قصة «**مانون ليسكو**». وقد أعيد طبعها في باريز عام 1733، في جريدة «**أمستردام**»، ثم نشرت نشرة ثانية، في السنة نفسها، وحملت لأول مرة عنوان الرواية : **مغامرات الفارس دي كَريو ومانون ليسكو** (ولم يتبنَّ **بريفو** عنوان «**قصة الفارس دي كَريو ومانون ليسكو**» إلا سنة 1753، تاريخ الطبعة النهائية). لكن الكتاب يصادَر بتاريخ 5 أكتوبر 1733. وتعطينا رسالة من **ماتيو ماري** إلى رئيس المحكمة **بوهيي**، تعطينا فكرة عن ردود الفعل

الحقودة والسخيفة التي تثيرها قراءة رواية **«مانون...»** لدى «المحافظين» : «هذا الكتاب البغيض يباع في باريز وكان الناس يتهافتون عليه كما يتهافت الفراش على النار، التي كان يجب أن يحرق بها الكتاب ومؤلفه». ويضطر **بريفو**، في السنة التالية، إلى الدفاع عن نفسه في يومياته **«التأييد والتفنيد»**، ضد المنتقصين من قيمة روايته. وفي سنة 1735، تصادر طبعة جديدة من رواية **«مانون ليسكو»** بأمر من وزير العدل. ولا بد من انتظار السنة التالية كي تهدأ الضجة التي أثيرت حول هذا الكتاب بعض الهدوء. وفيما بين سنتي 1737 و1751، تتتابع إعادات الطبع في باريز وأمستردام. وقد ترجم إلى الألمانية ونشر في ستوكهولم عام 1745. وفي سنة 1753، كرست الطبعة الجميلة التي طبعها **ديدرو** وزينت بثمانية رسوم مطبوعة كرست مجد رائعة **بريفو**. وقد صحح المؤلف هذه الطبعة النهائية وزاد عليها. ولا بد من أن يؤسف فيها على أن حادثة **الأمير** الإيطالي التي أضافها، والتي تبدو لحمتها ظاهرة للعيان، تقطع نَفَس الرواية اللاهث وتخلط نبرة مفرطة العبث بحكاية **دي كَريو** المؤثرة.

وإليكم تحليل الرواية، «التي يبدو عملها مؤرخا باستعمال النفي إلى **لويزيانا**، الذي مورس خصوصا عام 1719 وتوقف عام 1720 : هكذا يكون **دي كَريو** ـ حسب بعض إشارات النص ـ قد التقى **بمانون** في حوالي سنة 1717، ويكون العمل قد دام سنتين قبل ذهابه إلى أمريكا، ثم أيضا حوالي سنتين حتى عودة الفارس إلى أوربا» (**پ.** **فريمي**). يلتقي **المركيز** «ده...»، بطل **«مذكرات رجل وجيه زهد في الدنيا»***، يلتقي في **پاسي ـ سور ـ أور** بشاب (هو **دي كَريو**) يرافق، وقد أخذ منه اليأس كل مأخذ، عربة نساء موجَّهات للنفي إلى أمريكا الشمالية، وبينهن حبيبة قلبه. وبعد هذا اللقاء بسنتين، يجد الشاب نفسه، وهو عائد وحده من أمريكا، يجد نفسه مرة أخرى في حضرة **المركيز**، فيروي له مغامراته المؤثرة. فالفارس **دي كَريو** من أسرة فاضلة في نواحي **أميان**، ولذلك أكمل دراساته الفلسفية في هذه المدينة، حيث التقى بفتاة مجهولة ألهمته أعنف حب من أول وهلة. وإذ يسيطر عليه حبُّها، يغش أبويه ويخدع **تيبيرج**، أفضل أصدقائه، ويذهب بالفتاة (**مانون ليسكو**). ويختبئ العاشقان في باريز. وبعد وصولهما ببضعة أسابيع، تؤوي **مانون**، التي تحب **دي كريو**، ولكنها متلهفة على التَّرف، تؤوي في السِّرِّ مزارعا عاما غنيا، هو **السيد ده ب.** ويعلم **دي كَريو** بخيانة **مانون** ويرى نفسه، تقريبا في الوقت نفسه، وقد قبض عليه خدم أبيه وساقوه بالإكراه. وحينها يكتشف أن **مانون**، المتفقة مع **ب.**، قد كشفت مأواه لأبويه. وإذ أرهقته خيانةُ عشيقته المزدوجة، يقرر الدخول إلى مدرسة **سان ـ سولپيس**. وبعد ذلك بسنة، وبينما كان يواصل في **الصوربون** تدريبا عموميا في اللاهوت، تأتي **مانون**، التي علمت بخلوته، تأتي لتراه في المساء نفسه في ردهة مدرسة **سان ـ سولپيس** ولا تجد أي مشقة في استمالته من جديد. فيتبعها **دي كَريو** في الحال ويذهب ليستقر معها في **شايُو**. لكن

سرعان ما تعيى **مانون** من الريف وتحصل من عشيقها على إذن بالذهاب إلى باريز للإقامة فيها. وفي أثناء ذلك، تلتقي بأحد إخوتها، وهو حارس خاص في باريز. ولا يفكر **ليسكو**، قليل التردد، إلا في استغلال الشباب. غير أن حريقا يشب في شقتهما، فيأتي على كلّ مالهما. ويدرك أن **مانون** لن تقبل أن تتحمل أي حرمان، فيقترض أولا مئة بَسْتُول من صديقه **تيبيرج**، ثم يدخل ــ بدعم من **ليسكو** ــ في جماعة مقامرين. وصار يستفيد من ذلك أرباحا طائلة، لما فرّ خادماه بماله. وحينئذ اقترح **ليسكو** على **مانون** أن تلجأ إلى هِباتِ ج. م. العجوز ؛ ويغتاظ **دي كَريو** أولا من هذا الاقتراح، ولكنه يقبل أخيرا أن يلعب لدى هذا الشيخ دور أخي **مانون**. لكن سرعان ما يُكتشف النّصب. وتُحبس **مانون** في **المستشفى** العام، مع المومسات، ويُسجن **دي كَريو** في **سان ــ لازار**. وسرعان ما يهرب منه بمساعدة **ليسكو** وينجح في تخليص **مانون**، بعد أن ينكّرها في زي رجل. ويلجأ الهاربان إلى **شاليُو**. وهناك يُغرم ابنُ ج. م. أيضا بـ**مانون**. وتُقنع **مانون دي كَريو** بأن ينتقم من الأب بابنه. غير أنها تُمنح قصرا وعربة فاخرة ومبالغ مالية ضخمة... ويقاوم **دي كَريو** في بادئ الأمر، ثم يقبل أن يصير شريك عشيقته في محاولات الإغراء، لاسيما أنها تسيطر عليه سيطرة مطلقة. وفي نهاية المطاف، يوقف العجوز ج. م. العشيقين اللذين يُساقان إلى **شاتلي**. ويسأل والد **دي كَريو**، المتفق مع ج. م.، يسأل أن يُطلق سراح الفارس، على أن تنفى **مانون** على الفور إلى أمريكا مع بنات الهوى. وعندما يستبدُّ اليأس بـ**دي كَريو**، يقرر أن يهاجم القافلة الإصلاحية، بمساعدة بعض العملاء. لكن هؤلاء يرتدون في آخر لحظة، ويضطر الفارس إلى أن يتبع **مانون** حتى **أورليانز الجديدة**. وتطهر التعاسة العاشقين، فيحسبان أنهما يستطيعان أخيرا أن يعيشا عيشة كريمة منتظمة، فإذا **سينلي**، ابن الحاكم، يغرم بـ**مانون** ويريد أن يتزوجها. فيبارز **دي كَريو** غريمه **سينلي** ويجرحه جرحا بليغا ؛ ويلوذ العاشقان بالفرار. وتموت **مانون** في الصحراء ضنىً بين ذراعي **دي كَريو**، الذي يحفر بيديه حفرة يواري فيها جثمان معبودته. ويحصل **سينلي** على العفو من منافسه، بعد أن برأ من جرحه. ويعود **دي كَريو** إلى فرنسا وقد تملّكه اليأس والقنوط. ــ تر. عربية : **الحب في العذاب : مانون ليسكو**، مطبعة الهلال، القاهرة، **1954**.

مارترو (MARTEREAU) [188]. رواية نُشرت عام **1953** للكاتبة الفرنسية **نتالي ساروت*** (ولدت عام **1902**). منذُ أن تعاطت النساء الأوربيات الأدب، ونحن نراهُنّ يتفوّقن في التحليل الصبور والدقيق لأوساط محصورة جدّاً، هي الجماعات العائلية خصوصاً. ولعل هذا النوع الذي يمكن نعته بالحميمية يوافق طبيعتهن وحساسيتهنّ اليقظة على الدوام وإحساسهن بالفوريّ والمكتسَب وتحفّظهن من الأبنية الذهنية الواسعة الطموحة غير الأكيدة. وهو نوع لاشك في أنه نابع من المكانة التي كنّ يشغلنها، ومازلن، بكيفية عامة إلى حدما، في المجتمع

الغربي. ونتالي ساروت، التي تواصل خط سير الروائية فيرجينا وولف، هي أبرز ممثلات هذا التيار وأحدثهن. وهي تنقل على هذا الصعيد الخاص نزعات الفن الروائي الراهن وتقنياته. ومن الناحية النظرية، يبدو مثل هذا المشروع مراهنة كلية. وهو، من الناحية العملية، يحقّق بصدق تام. ويقوم شراء إحدى الملكيّات حبكةً وحدثاً لروايتها. والشخصيات التي تُقدَّم لنا فيها مجرَّدُ لطخات مغمورة بالغياب. فلم تنل إلّا شخصية واحدة آسمَها، الذي عُنون به الكتاب. أما الشخصيات الأخرى، فهي العم والعمة وآبن الأخ وبنت الأخ. وهذه الشخصية ذات الإسم المحدَّد هي السارد، بل ــ مادام لا يروي قصة منظّمة ــ هو مسجِّل قد يوسع ما يدركه وقد يؤوِّله ؛ وقد ينفتح أو ينكمش بحسبما يوفر له هذا العمل الراحة أو الضيق. وهو شاب مزخرف مبدئياً ولكنه لم يحقّق شيئاً يُذكَرُ حتى الآن. ولا ينبغي له أن يتعب. ثم إنه لا شيء يمنعه من أن يعيش مادام عمه يكسب جيّداً ما يلبّي له به حاجاته. وبآختصار، يُسَرُّ شابٌّ عاطل مثقّفٌ ومسقام بألعاب خيالٍ ربَّما مثارة، لأن الآفاق الشاسعة تنقصه. وللمحيط الذي يوجد فيه أهمية قصوى عنده. ولذلك هو دائماً متنبِّه، مخافة أنْ يَتْلَفَ هذا المحيط. ولا يني المرء يتأرجح في العلاقات البشرية بين قطبين هما : الانسجام والتعارض. والغالب أن أحدهما يستقر على الدوام، منذ الاتصالات الأولى. ولكن المألوف بين زوجين أو داخل أسرة، هو التناوب. إذ يَحْدُث تنازُلٌ أو يُرفَض، وتُقال الكلمة اللطيفة أو العنيفة قليلًا، ويُنطق بلهجة حارة أو جافّة، بل يُصْمت، إنه تافه ومع ذلك هذا يكفي، تنفتح النافذة المعلقة، وتنغلق النافذة المفتوحة. والآن، لنلاحظ عن كثب أناساً وهم يتحدَّثون. فأحاديثهم عادية، ولا أهمية لها على الإطلاق. وقد يمكن الاعتقاد بِألّا شيء يحدث ولكن لو أمعنّا النظر لاكتشفنا نوساناً خفيفاً، تتابُعاً متحسِّساً صامتاً محترساً للحركات يحجبه مداها الضعيف عن الأعين السّاهية. وبما أن نتالي ساروت ترجع كثيراً إلى النباتي، فإنها تطلق آسم الِانتحاءات على تلك الحركات التي تكاد لا تدرَك أحياناً، والتي تلتصق بالغير تارة وتنطوي على ذاتها تارة أخرى. والشخصية التي تعطيها الكلمةَ تحدثنا عنها حديثاً استثنائياً إن صح التعبير. فهي تتتبَّعها بإصرار عالِمٍ مُكبٌّ على جُزَيْئات دقيقة ذات دورات نزوية. فَتَتَرَصَّد في ذاتها وحواليها ما يُحْدِثها، وتدوِّن بابتهاجٍ أو يأسٍ الأمارات التي تنمُّ عنها، وتحرِص على تقويم حدَّتها. وعندما يُخلِّف حديثٌ همّاً في عقلها أو قلقاً في صدرها، وهو ما يحدث عادة، فإنها تستأنف هذه المعطيات المتحركة والهشة، دون عياء، وتحاول ــ كالعنكبوت التي تنسج شُعُّها ــ أن تعيد تشكيل حالة مُكَالِمِها النفسية ورسم منحنى سيرها، وتمديده إن آقتضى الحال، وأن تخمِّن الهدف الذي تسعى في بلوغه جاهدةً. وغالباً ما يحدث أن تحس، فور انتهائها من بناء الصرح، بأنها قد أخطأت فتُسقطه بغضب شديد، وتستأنف بناءه على أسس جديدة. وعندما تعتبر نفسها راضية أخيراً، وتقتنع بأنها على حقٍّ،

فإن الشخصية المعنيّة بالأمر ذاتها هي التي تكذّبه تكذيباً جليّاً بأفعالها اللّاحقة.

وتبيّن أن نتالي ساروت تستكشف مجالًا خاصّاً تماماً، ينتمي إليها شخصيّاً. فقبلها، لم يكن قد وقف أحد عند فحص هذه الإواليات، ولم يكن قد آشتبه أحد في غناها. ويلذّ للمرء آكتشافها عند قراءتها، والاهتمام بدقة ملاحظاتها، وآلانجذاب لدقة أوصافها. هذا، فضلًا عن أن طريقتها الحيّة جدّاً في عرضها تنقذها من الرتابة المملّة.

مجلة العَالَمَيْن (LA REVUE DES DEUX MONDES) [67]. صدر العددُ الأوَّل من مجلّة العالَمين لأول مرة في باريز، 12، زنقة بِلْشَاص، فاتح غشت 1829. وقد أسَّسها پروسپير موروا وسيكُور ـ دوپيرون. وفي سنة 1830، ابتلعت صحيفةَ الرحلاتِ (*le Journal des voyages*)، وقد امتلكها الطابع أوڤري الذي استلحق به مساعداً شاباً في السابعة والعشرين من عمره، من سافُوا، هو فرانسوا بيلوز. وصار هذا الأخيرُ رئيسَ تحرير في فبراير 1831 ومنذ يوليوز، أخذت المجلة تنشر دفعتين في الشهر. وتحت إدارة بيلوز الحاذقة، جمعت المجلّة كل المؤلّفين المشهورين. وقد ساهم فيها شاتوبريان، ولامارتين، وستندال، ودُيما الأب، وهيگو، وبلزاك، ومارسلين ديبورد ـ ڤالمور. وكشف فيها ألفريد ده ڤيني، وجورج صاند، وألفريد ده موسيه، وميريميه، وسانت ـ بوڤ، وجيرار ده نرڤال، وتيوفيل گوتييه عن موهبتهم. وفي سنة 1855، نشرت سبعاً وعشرين صفحة من أشعار مغمور هو شارل بودلير. وإذ أقامت جسراً بين فرنسا والخارج، كشفت إيڤان تورگنيف، منذ سنة 1855، وطلبت مقالات عن أمريكا من فينيمور كوپر ؛ وعن إيطاليا من الأميرة بيلجوجوزو، أو من ج. فيرّاري أو من الوزير مِنّ. ماتيوتشي ؛ وعن پولونيا من الأمير تشارتوريسكي أو من پُولِّين كلاتشكو أو من ميشيل پوتشازينْدكي ؛ وعن الإمارات المولداقية من الأمير نيكولا بيبيسكو. ونشرت روايات لـدورا ديستريا، وأشعاراً لـهنري هاينه، وحكايات لكل من تيوفيل بنتزون وبريت هارت وويلي كولينز. وتبيّن فهارسها ألّا شيء ذا أهمية في العالم يفلت منها. وفي 15 شتنبر 1865، قبل أربعين سنة من الطيرانات المراقبة الأُولى، نشر إدكَار سافْني مقالًا رائعاً عن الطيران والطيّارون. وفي 1877، نشر شارل بيلوز الذي خلف أباه ـ كتابات لـأوجين فرومنتان ولوكونت دُليل وڤكتور شِبولييه وأوكتاڤ فويّي وهيپوليت طين. وجدّد فيها فوسطيل ده كولانج، وڤكتور دورْوي، وگاسطون بواسيي الدراسات التاريخية. وهنا عرف ميلشلور ده ڤوك أوربا بالأدب الروسي. ونشر هيريديا سونيتات ستكوِّن ديوان «غنائم». وصار برونتيير مديراً عام 1894. وكان الروائيون أو الحاكون آنذاك هم لودوڤيك هاليڤي وأناتول فرانس وگي ده موپاسان وپول بورجي وروِنيه بازان ؛ والمؤرخون هم : ألبير صوريل وجوزيف بيدييه وألبير ڤاندال وفريدريك ماسُّون. ومن 1906 إلى 1915، تحت إدارة فرنسيس شارم، ثم، من 1916 إلى

1937، تحت إدارة رونيه دوميك اكتملت مواهب جيل جديد، يتألف من بيير لوطي، وموريس باريس، وهنري ده ريگنيي، وجيرار دوڤيل، ورونيه بوبليسف، وهنري بوردو، وفرانسوا مورياك، وأنّا ده نواي، وگابرييل دانّونزيو، وكيپلينك، وإديث وارتن، وجوزيف كونراد. وحرّر ريمون پوانكاري، وهو رئيس سابق للجمهورية الفرنسية، حرر إخباريات منتظمة. وجاء ملك بلجيكا ألبير وملك السويد، جاءا إلى پاريز ليرأسا إحدى حفلات غذاء المجلة، بعد الرؤساء ميلران ودومير ودوميرگ. وفي سنة 1937، صار السيد أندري شوميخ، من الأكاديمية الفرنسية، صار مدير مجلة العالمين وسعى جاهداً في التوفيق بين التقاليد والتجديدات الضرورية. وانضافت إلى الأسماء المشهورة سلفاً، في الفهارس، أسماء ممثلي أجيال أكثر شباباً. فقد التحق بـپيير بينوا، وأندري موروا، وهنري ده منترلان، وج. كيسّل، ولاڤارند، اِلتحق بهم – فيما يخص القسم الأدبي – جول رومان، روجي ڤِرسيل، جان كوكتو، مارسيل پانيول، پول ڤيالار، هنري طْرُويًا، جُ. سيمنون، مارسيل موريت، جان أورِنُه، تيد مُونيي وآخرون كثر ؛ وفيما يخص التاريخ والتاريخ الأدبي، انضم إلى لوي مادلان وإلى الدوق ده لافورص، انضم پيير گاكسوط ولوكا – ديبرطون، وپول ليون، وجان پومبي، وإدگار بولي. وبما أن المجلة مفتوحة دائماً للمواهب الأجنبية، فإنها نشرت «ربيقة» لـدافني دي موريي، و«الأُمّ» لـبيرل بوك وأعمالاً أدبية لـگارسيا كالديرون، وكونزاك ده رينولد، ومازو ده لاروش، وإليسًا لاندي، وربيقة ويست، وإنريك لاريتا، وخوان كَوبانارت، وليڤيا بورگيز، وڤيكي باوم، وأكَاثا كريستي، وسالڤادور ريس، وألڤيس زوررزي، إلخ.

ومع احتفاظ مجلة العالمين بطابعها الأدبي، حرصت على أن تدرس مشاكل العالم الحديث الكبرى. وكانت القضايا الوطنية والدولية موضوع مقالات وقعها اللواء ويگان، ليون بيرار، ب. أ. فلاندان، أ. بيني، ألبير ريڤو، أندري سيگفريد، روبير داركور، شارل – رو، دانيل هاليڤي، فيليپ بارّيس، پيير ليوطي، نيجيلن. وكتب س.– جُ. جينيو إخبارية منتظمة عن المالية والاقتصاد السياسي. ودرس الحركة العلمية والطبية موريس ده بروليي، الأستاذ ريشي، لوي ده بروليي، أرمان ده گرامون، الأستاذ بيني، الأستاذ دُلي. ونشر فيها لوي كاسطيكس حكاية رحلاته الجوية الكبرى التي عبر خلالها الأوقيانوس وكل الاتحاد الفرنسي. ومنذ أكثر من قرن، كانت مجلة العالمين اِنعكاساً لمختلف تيارات وأشكال الحضارة في العالم. وبما أنّها ظلت مستمرة في الصدور بعد خمسة أنظمة حكم أو ستة، فقد عبّرت بمقدار، ولكن بوضوح، عن الآراء الليبرالية وأكسبها استقلالها سلطة محقّقة.

مدام بوڤاري (MADAME BOVARY) [60، 61، 81–82، 113، 120، 132، 201–202، 205، 234، 235، 256، 275 (هـ75)]. إنها أول

عمل أدبي نشره **كَوستاف فلوبير*** ضمن «**مجلة باريز**» عام 1856 وضمن مجلد عام 1857. وهي تعد أشهر مؤلفاته وأكثرها شعبية بالتأكيد. تبدأ الرواية بقدوم «تلميذ جديد» إلى ثانوية إقليم. ثم تتتبع المهنة المتواضعة لهذا الولد، الذي صار ضابطا في الصحة وزوَّجته أمه بامرأة أكبر منه سنا، تحبه حبا جما، ولكنه يمارس عليها اضطهادا قاسيا. ويلتقي **شارل بوفاري***، في إحدى زياراته الطبية بفتاة لا يلبث أن يغرم بها. لقد كانت **إيمّا*** **رؤو** ابنة مزارع ثري. فنشأت في أحد الأديرة بين فتيات المجتمع وتلقت تربية حسنة. وقد كان لهذه التربية أثر رئيسي هو: أنها خلقت في نفسها كل ضروب الأحلام الروائية، التي لن تسمح لها الحياة المتواضعة والعاقلة التي يوفرها لها زوجها بتحقيقها. وبعد فرحة الزواج القروي العظيمة التي أحسن **فلوبير** إثارتها برونق مذهل ودقة ينتزعان الإعجاب، تخيب آمال **إيمّا** : فالزواج لم يجلب لها ما كانت تنتظره. «قبل أن تتزوج، كانت قد ظنت أنها تحب؛ لكن السعادة التي كان ينبغي أن تتأتى من هذا الحب لم تتحقق، فكانت تظن أنه لابد من أن تكون مخطئة. وكانت **إيمّا** تحاول أن تعرف المقصود بدقة بالغبطة والهوى والنشوة، التي كانت قد بدت لها جميلة جدا في الكتب». وقد أقنعتها دعوة إلى بيت المركيز **ده فوبيسار**، والعشاء في القصر، والحفلة الراقصة التي تلته، والتي رقصت خلالها **إيمّا** مع فيكونت، أقنعتها بأن هذا العالم المسحور، الذي طالما حلمت به، موجود فعلا. ومنذ ذلك الحين لم تعد **إيمّا** تستطيع تحمل حياتها المتواضعة. وسيضطر زوجها إلى معالجتها من مرض عصبي. وأخيراً، يستقر **شارل بوفاري** في ضاحية أهم، هي **يونفيل ـ لأبي**، حتى يروح عنها ويسليها بعض التسلية. وقد وصلت إليها **إيمّا** حاملا.

ومع القسم الثاني، نتعرف سكان **يونفيل** وخصوصا السيد **أومي*** الصيدلي. وتلتقي **إيمّا** منذ استقرارها في **يونفيل** بكاتب موثق عقود شاب، هو: **ليون دوپوي***، الذي «له معرفة جيدة باللياقة وآداب السلوك»، وسرعان ما ينذهل **ليون**، لأنه «لم يتحدث قط، حتى ذلك الحين، لمدة ساعتين متتابعتين إلى سيدة». وقد أحدث ميلاد صبية مرحا سعيدا في حياة المرأة الشابة؛ لكن، بما أنها ارتكبت حماقة استصحاب كاتب موثق العقود الشاب إلى بيتها، **يُظَنُّ** «أنها تخاطر بنفسها». وشيئا فشيئا، يلجأ الشاب إلى مغازلة زوجة الطبيب. وإذا لم يستطع أن يتغلب على مقاومتها في بادئ الأمر، فإنه أثار لديها اهتماما رقيقا به. ومع ذلك، يعتبر **ليون إيمّا** في غير متناوله ويمل هذا الحب الميئوس منه، فيغادر **يونفيل** إلى **باريز**، خائبا. أما **مدام بوفاري** اليائسة، فتصادف عندئذ شابا قرويا شريفا هو **رودلف بولانجي**. ويشخص هذا المغوي، المفعم لباقة، يشخص لـ**إيمّا** حلمها، لذلك يفلح الشاب في غزوها بأكبر سهولة. وأمام كفاف **شارل بوفاري** مستعصي العلاج، تفكر **إيمّا** في الهرب مع عشيقها؛ لكن **رودلف**، الذي أفزعه هذا المنظور، لا يلبث أن يهجرها.

هذه الحبكة تزخرفها أوصاف حية للحياة السنورمندية، كمشهد **جمعية المزارعين** الشهير (الفصل VIII)، وحكاية المناورات التقدمية والمقاومة للإكليروس التي يقوم بها الصيدلي **أومي** ، العلموي والملحد المقتنع. وكان جبن **رودلف** ضربة عنيفة لـ**إيمّا** : فظنت أنها تموت يأسا، ثم استعادت قواها ببطء واجتازت أزمة تصوف. وما إن تتماثل للشفاء حتى يرافقها **شارل**، زوجها، إلى المسرح في **روان**، فتلتقي فيه من جديد بـ**ليون** ويضطر **بوفّاري** إلى العودة إلى **يونفيل**، فيرتكب خطأ ترك زوجته وحدها بالمدينة. ويبدي الكاتب الشاب الآن مزيداً من الجرأة، بعد أن اكتسب بعض التجربة في **باريز**. وتجد **إيمّا** ذريعة لتعود إلى **روان** دون زوجها وتصير عشيقة **ليون**. وبهذه العلاقة، يبدأ عندها عهد هادئ، لا يعكر صفوه إلا ضرورة العثور على ذرائع للإلتقاء واختلاق أكاذيب لإخفاء تصرفهما. وفي خضم سعادتها، تحسُّ **إيمّا** باستيقاظ رغبات البذخ في نفسها، فتراكم الديون حتى تلبس أبهى الحلل. وتسقط بين يدي تاجر هو **لورو** [= السعيد]، وهو مراب عجوز أبدى لها أقصى آيات المجاملة واللطف، قبل أن يطالبها بالأداء ويهددها بالحكم والمصادرة. وبعد بضعة أيام من مقابلتها لـ**لورو**، تتلقى **إيمّا** تبليغاً بالحكم الذي صدر ضدها. فعليها أن ترد المبلغ، الضخم عليها، والذي يقدر بثمانية آلاف فرنك في حدود أربع وعشرين ساعة. وتذهب التعيسة، مذعورة، إلى **ليون** ــ الذي مل عشيقته ــ طالبة منه العون، ثم إلى **رودلف** الذي كان رفضه ضربة قاضية لها.

وتحس **إيمّا** بالضياع، وكانت تعرف أين يخبئ الصيدلي الزرنيخ. فتستولي على القارورة وتعود إلى بيتها، ويؤوب **شارل** إلى المنزل، وقد أقلقه خبر المصادرة التي تمت في أثناء غيابه. وعندما ترجع زوجته، تطالب بألّا يطرح عليها أي سؤال، وتكتب رسالة تطلب منه ألا يقرأها إلا في اليوم التالي، ثم تؤوي إلى سريرها بعد أن تجرعت السم، وتموت أمام زوجها المنهار، الذي لا يدري غير أن يكرر لها : «ألم تكوني سعيدة؟ أأخطأت في حقك؟ لقد فعلت كل ما بوسعي أن أفعله، مع ذلك!». ومع مشهد الدفن المدهش، ــ وهو ذريعة لمشاجرة جديدة بين الخوري و**أومي**، ــ يختم **شارل بوفّاري** بـ«أعظم كلمة قالها في حياته : إنها غلطة القدر!».

وذلك فعلا هو الدرس الذي يستخلص من رواية «**مدام بوفّاري**»، إذا أمكن أن نستخلص منها درساً : إنه مغزى القصة الحقيقية والقابضة للنّفس والتي تدور حبكتها حول شبه بريئة تظن نفسها آثمة، حول تعيسة تسقط من خطإ إلى خطإ، نتيجة لذلك التنافر، لذلك التفاوت الذي يوجد بين الفكرة التي تكونها عن الحياة والحياة نفسه. ــ تر. عربية : محمد مندور، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993.

موبي ديك أو الحوت (MOBY DICK OR THE WHALE) [199، 255–256].
إنها رائعة الكاتب الأمريكي الشمالي **هرمان ملفل*** (1819–1891) وإحدى أمّهات كتب الأدب الرومنسي. نشرت في نيويورك

عام 1851، بينما كان مؤلّفها في سن الثانية والثلاثين ؛ ولن يُقَرّ بأهميتها إلّا بعد زمان طويل، ولا أدل على ذلك من أن الدراسات النقدية الرئيسية التي خُصِّصت لها، وترجماتها إلى مختلف اللغات، حديثة العهد نسبيّاً.

و«**موبي ديك**» قصة رحلة صيد مهمَّة للحوت، تجري وقائعها في حوالي سنة 1840. ومع أنها كُتبت بعد وقوع الأحداث التي يرويها **ملفل** بأكثر من عشر سنوات، فإنها ليست وثيقة مليئة بالحياة والتفاصيل المثيرة فحسب، بل هي قصيدة نثر ملحمية حقيقية. إن الحوت، الذي يباشر المؤلّف الانقضاض على مطاردته، صحبة طاقم رجال باخرة «بيكُوذ»، التي تملك ميناء قَيْدِهَا في **نانْتَكِتْ**، ليس حوتاً عادياً : إنه يُدْعَى **موبي ديك** ـ هكذا يسميه البحارة الذين رأوه في رحلات سابقة ـ، ومن خصائصه الفريدة أنه أبيض. لكن لا نَسْتَبِقِ الأحداث، لأن هذا الكتاب هو أوّلًا وقبل كل شيء حكاية مغامرات بحرية تستمد من النوع كل مميزاته. في البداية نتعرف **إسماعيل*** (ولاشك في أنه المؤلّف) : فهذا الرجل تتملّكه الرغبة «في الإبحار قليلًا وفي رؤية عالم الماء»، فيسلك طريقه إلى **نانْتَكِتْ**. وبعد أن يقضي **إسماعيل** هذا ليلة في قرية **نيوبدفُورد**، في نُزُلِ «**قَذْفِ الحوت**»، حيث ينام معه **كويكيك** الجريء، ابن جزيرة **روكُوفُوكُو** (الذي أبحره فيما مضى أحدُ الحوتيِّين وضاع اليومَ في هذا العالَم المسيحي جدّاً)، يصل دون مصاعب إلى جزيرة **نانتكِت**. يعقد **كويكيك** صداقة معه، فيتبعه ويتطوع معه على «بِيكود» التي تتأهب للإبحار. تُوقّع العقود، ولا يبقى إلّا آنتظار الأمر بالإبحار الذي سرعان ما يتمّ. ومن ثم يبدو كلّ شيء عادياً حتى الآن : غير أنه لم ير أحدٌ آلقبطان بعد وتغادر السفينة الميناء، دون أن يظهر له أثر. ولو لم يتفوّه بعضُ آلنُّوتيِّين بكلام ملغز في حقه، لما كان للأمر أهمية في حدّ ذاته. وبعد آستطراد قصير يميل إلى البرهنة ـ بشيء من التهريج ـ على شرفِ مطاردة الحوت، وإلى منحه ألقاب الشرف إن صح التعبير، يقدم لنا المؤلّف، بدقة متناهية، الأعضاء الرئيسيِّين المؤلّفين للنوتية : فعلاوة على مِقْدَامِيْنا، ها هو **ستاربَاك**، ضابط البحرية المعاون، وهو «رجل عظيم جادّ»، حصيف، يعتبر الخرافة شكلًا من أشكال الذكاء، لأنه يبرع فيها في آلبشائر والاستشعارات، ومع ذلك فهو رجل شجاع إلى أقصى الحدود ؛ ويساعده شخص يُدعى **سْطَّاب**، من **كاپ كوض**، هو اللّامبالاة بعينها، غير مكترث بالخطر إلى درجة أن «تعوُّداً طويلًا كان قد حوَّل [عنده] خطر الموت إلى أريكة» ! لكن ها هو ذا لِصٌّ ثالث، وهو شاب أحمر الوجه وقويٌّ، قصيرٌ وبَدِينٌ، يُدعى **فلَاصْك** : فهو مستعدٌّ لمقاتلة الحوت، كما لو حقق آنتقاماً شخصيّاً، ولذلك قرّر تدميره بلا رحمة، كلّما صادفه. ومن الصيَّادين بالخطاف، علاوة على **كويكيك** (المرتبط بشخص **ستارباك**)، كان هناك **تاشتكو**، وهو هندي أصيل، يشتغل فارساً في خدمة **سْطَّاب**، بينما كان **فلَاصْك** يرافقه زنجيٌّ عملاق، أسود كالفحم، هو **أسويروس داكو**. ولا ننس أخيراً أن نذكر من بين الملّاحين، **پيپ**، وهو

زنجي شابّ كان يعامله رفاقه كالأحمق، لأنه يرى بآستمرار «رجْل الله موضوعة على دوّاسة نوْلِ العالَم». ولابدَّ لنا من آنتظار أن تبلغ الباخرة أعالي البحار وأن تنقضي أيام عديدة، قبل أن يدخل. وكان لـآحاب ـ وهو رجل معتدٌّ بنفسه وربما ضرب الشمس، لو شتمته، ـ وجه موسوم بنَدْبة عريضة كابية البياض تدلّ على أن هذه الشخصية الغريبة كانت قد شنّت، فيما مضى، معركة ضارية على وحش غامض: أوه، ليس مشاجرة فانين، «بل صراعاً كونيّاً في البحر». لقد كان لـآحاب «هيئةُ رجل آنتُشِلَ من المحرَقة لحظة لحستْ ألسنة النار أعضاءه». وكان ينم عن خاصية أخرى هي أن إحدى ساقيه كانت مصنوعة من العاج الصقيلْ لفكّ حوت العنبر وأنه حفر حُفَراً بمثاقب، يحكم فيها ساقه العاجيّة، حتى يحافظ على توازنه في جميع الظروف. إن الجميع ملازم مكانه الآن ويمكن الشروع في مطاردة **الحوت الأبيض**. وسيقودنا المؤلّف من تقلّبات لأخرى حتى تلك المعركة النهائية والميؤوس منها التي سيَشنُّها القبطان **آحاب** ورجاله على **موبي ديك** والتي ستنتهي بمصيبة، في قصف الرعد والبحر الهائج. وفي الطريق، سنصادفُ بواخر أخرى هي: «يوسيل»، و«صمويل ـ إندربي» في لندن، و«راحيل»؛ وسيندُّ عن «پيكود» السؤال نفسه دائماً: «هل رأيتم **الحوت الأبيض**؟». وفي أثناء ذلك، ستتاح لنا الفرصةُ لمعرفة كل أشكال صيد الحوت، والحيل المعقّدة التي يقتضيها ذلك؛ وسنتدرّب على كل المخاطر، وكل ألوان الخداع؛ ولن يعود أيّ شيء سرّاً. وإلى جانب الحوت الذي يُصطاد، سيتم الحديث أيضاً عن الحوت الذي يمثّله النحاتون والرسّامون، علماءُ الطبيعة والملّاحون؛ وستتآلف مع الحوت المتحجّر كما ستتآلف مع الحوت الذي يُقصَب الآن على الجسر. وليس هذا التكديس العظيم للتفاصيل، فيما يبدو، إلّا من أجل تهيء اللحظة التي سيرتسم فيها في الأفق الملغز **الحوتُ الأبيض**، الذي نعرف سلفاً أن له جبيناً متغضّناً وفكّاً مائلاً. هنا يتخذُ اللّغزُ مكانه بمكر وتتحوّل هذه المغامرة البحريّة الجيّدة، شيئاً فشيئاً، إلى مطاردة مهووسة لا يتأخر المرء في آستشعار أن نتيجتها ستكون حتمية. حقاً إن القصة طبيعية وإن كانت غريبة؛ ذلك بأن **آحاب** كان قد قطع له **موبي ديك** ساقه في أثناء مطاردة سابقة، فآحتفظ من هذا الحادث بحقد شديد، لا يمكن أن يهدأ إلّا بأسر خصمه الرهيب الشرس وموته. لكن فكرة تخطر ببالنا فجأة، وهي أن جنون الانتقام هذا يُخفي مرضاً روحياً؛ ومنذ هذه اللحظة، لم تعد هناك راحة ممكنة، لأن هذا المرض هو مرضنا، مرض البشرية كلّها التي تفترسها أغرب الرغبات. وعندما نبحر على «پيكود»، يبدو في النهاية أن ما نحاوله عبثاً، هو أن نحمل في شباكنا شيئاً كالله نفسه: «كل ما يجنّن ويعذّب، كل ما يحرّك قعر الأشياء الكدِر، كل حقيقة تتضمّن قسطاً من المكر، كل ما يثير الأعصاب ويشوّش الدّماغ، كل ما هو شيطاني في الحياة وفي الفكر ـ كل شرّ كان، في نظر **آحاب** المجنون هذا، مشخّصاً بجلاء وصار قابلاً

للمواجهة في **موبي ديك**. وكان قد جمَّع على حدبة الحوت آلبيضاء جُمَّاع آلسعار والحقد الذي أحسته آلبشرية كلها منذ عهد **آدم** وفجر عليها قنبلة قلبه آلمضطرم، كما لو كان صدره مدفع هاون». ولأمر مَّا كرَّس **ملفّل** فصلًا بأكمله من كتابه لتفسير أن البياض هو العلامة الأكيدة لحضور صوفيّ. في هذه آلظروف، لم يكن يسع آلمغامرة إلّا أن تنتهي بغرق مرعب وهائل يغرق فيه كل شيء، عقلًا وجنوناً، حتى لا يظهر ـ كحطامٍ نجا من كارثة ـ غير مبرِّر وجود آلكتاب. وبالنظر إلى رواية «**موبي ديك**» من هذه الزاوية، فإنها تحتل مكانة بين بعض الأعمال الأدبية الكبرى التي خلفتها لنا آلرومنسية. ومن البديهي أن الجانب الضخم المتراصّ لهذا الكتاب، وأن الإلحاح الذي يخترقه على ألّا تستعمل إلّا الصُّور المستعارة حصراً من عالَم البحر وساكنه الملغز والتي تتضافر كلها في إعطاء آلقارئ إحساساً بوحدةٍ هاجسةٍ، إن هذا وذاك يجعلان من هذه الحكاية أحد آلنصوص الأكثر سحراً وتصنفانه بين تلك الكتابات التي من أهدافها غير المعلنة أن تتنافس مع واقع الطبيعة والعالَم. إن رواية «**موبي ديك**» هي، في حدِّ ذاتها، محاولة لأسر تلك آلقوى الخفيَّة التي يحدث لنا كشفُ تدخّلها في بعض أحداث كوننا، أسرها في حبكة آلحكاية، بفضل آستعمال صارمٍ وسحريّ للغة. إن إرادة إدراج كل شيء في تركيبة واحدة تحمل كل صورة منها على حِدَة، آنعكاساً، وتضفي على هذه الرواية عظمة متكبِّرة. الأمر الذي يستتبع بنية العمل الأدبي المحيِّرة : فكل شيء ليس فيها سوى دركات أو قمماً، لفّات ومنعرجات، فضاءات مفتوحة سدى على آكتشاف القارئ الذي لا ينتهي. ويلجأ إلى أكثر الأشكال الأدبية تنوُّعاً. فيأتي بعد المونولوج الداخلي حوارات تصطفق في آلريح، كما تأتي بعد الاضطراب العميق صيحات العاصفة. وتستدرجنا أحدوثات لا حدَّ لها ولا حصر، لا شيء يستوجب تبريرَ حضورها فيما يبدو، تستدرجنا بطريقة لا تُرَدُّ، وبطريق أكثر اللَّفّات مباغتة، إلى آلهدف آلوحيد، المرعب آلمتتبَّع بلا توقف، والذي لا يُنسى أبداً. وتأتي آستطرادات مجرَّدة، تذهب إلى حدِّ آلدّراسة شبه العلمية للحوتيّات، تأتي بوحشية لتقاطع الحكاية، ولكن في الواقع من أجل تعميق اللُّجَّة التي ستهوي فيها سفينة «پيكود»، أموالًا ورجالًا. حقاً إن **ملفّل** لم يخش أن يلجأ إلى أكثر طرائق الرواية السوداء عرفية، وأعني أن الكتاب مرصَّع بحادثات غريبة ومشاهد آستعارية واحتفالات شبه شيطانية ؛ فكل شيء يتضافر لجعل آلقبطان **آحاب** كائناً شيطانياً حسب الأعراف الأدبيَّة الأكثر رسوخاً ؛ لكن لا شيء يتمكن مع ذلك من تغميض القيمة الرمزية والمؤثرة، الإنسانية بعمق، لهذا آلركض نحو آلموت. ويسند شعر توراتيّ قويٌّ الكتاب كلَّه ويضفي على اللغة قيمة نبوئية. وبما أن رواية «**موبي ديك**» تنقل صوراً متلألئة تُسقط هنا وهناك بصيصاً غير متوقع على هذه اللُّجَج التي تتبلور فيها الحياة وأهواؤُها، فإنها تفرض على القارئ هذه المغامرة التي لا مخرج منها، وتجعلها مألوفة لديه، على غير ما كان يتوقع: حتى أن

الكتاب يجد في ذاته مبرّر وجوده ومنتهاه : إنه كون مغلق ينفتح في قلب الإنسان الذي لا يُسْبَرُ غَوْرُهُ، والذي تنهشه أشد الأوهام جلاء وجنوناً.

موسى النجي من الماء (MOÏSE SAUVÉ) [231، 233، 242، 244، 274 (هـ49)]. قصيدة غنائية منظومة لـ**مارك ـ أنطون سانت ـ أمان*** (1594–1661)، الذي حصر موضوعها في حادثة **موسى** الطفل، الذي ألقت به أمه في نهر **النيل** وأنقذته بنت **فرعون**. وتوجد في القصيدة حادثات أخرى وجوداً اصطناعياً، ولكنها أدرِجت إدراجاً بارعاً، بواسطة أحلام أو حكايات. وأسلوب هذا العمل الأدبي القصير، كشعر **سانت ـ أمان** كله، الذي عرف رجوع المجد على أثر الإعجاب الذي أبداه نحوه شعراء القرن 19، وخصوصاً **تيوفيل كَوتييه** ـ وهو إعجاب جعل النقاد يمحصون إدانة **بوالو** له، ـ أسلوب رشيق عظيم النكهة. إن الحكاية تعج بالتفاصيل المختارة بذكاء، الأمر الذي يضفي على الوقائع جوّاً وشاعرية خاصَّين جداً، بما أنها تتحاشى تساهلات النبرة البطولية والبلاغة التي تتلاءم مع مثل هذا الموضوع. إننا لا نزال نحس، هنا وهناك، في براعة لغوية معينة، بأثر **جماعة البلياد**. غير أن هذه الخصائص لا توجد في هذا العمل الأدبي كله، وإنما في أحسن لحظاته فقط. وتبقى قصيدة «**موسى النجي**»، في إنتاج **سانت ـ أمان** الشعري، المؤلّف من منظومات قصيرة، تبقى أقلها شخصية وأقلها دلالة، وذلك بالرغم من أصالة المجموع وجمال بعض المقاطع.

موت إيڤان إليتش (**سْمِيرْتْ إيڤَانَا إيليتْشَا**) [71، 76، 84]. أقصوصة للكونت **ليف نيكولايڤيتش طولسطوي*** (1828–1910)، نُشِرت عام 1886. إنها لوحة آسرة لعادات البرجوازية الروسية وأخلاقها، من مراعاة للمجاملات، وخسّةٍ، وأنانيةٍ ونفاقٍ. و**إيڤان إليتش** ينتمي إلى هذه الطبقة : فهو يتمتع بوضع جيِّد في محكمة الاستئناف، ويسارع إلى تملّق رؤسائه، ويتمتع بالذكاء وله علاقات جيدة؛ وقد تزوج بـ**پراسكوڤيا فيضوروڤنا**، بدافع المصلحة وباعث الميول معاً. وبالرغم من أن هذه الزيجة لم تكن موفّقة، فإن **إيڤان إليتش** يؤدي كل الواجبات التي يمليها عليه وضعه البرجوازي جدّاً. وبعد سبع عشرة سنة، يُنقل من إقليمه إلى **سانت ـ پطرسبورغ**. ويزداد رضى بقَدَرِه، فيعمل على تجهيز بيته الجديد بنفسه. وبينما هو يعلق إحدى الستائر، يسقط وينكسر وركه. ويكون الألم عابراً في البداية، ثم يتأصل بعد ذلك. ويسيطر عليه القلق، فيتنقل من طبيب إلى آخر؛ ونظراً لتناقضات أقوالهم، يقرر أن يتعاطى المخدّرات وحدها. وفي انتظار ذلك، تزداد حالته سوءاً على سوء. وعندها يستطيع أن يقدر اللامبالاة التي يعامله بها الآخرون. وبالرغم من أنه لا يريد أن يموت، فإن شبح الموت يطارده. غير أن أحدهم سيهتم به عندما سيُلزمه مرضه السرير إلى الأبد : إنه **كَيَراسِّيمْ** [= **المُداوِي النادر**]، وهو فلاح شابٌّ، يعمل بجد وكدٍّ. ومع ذلك، لا تزعجه صحة **كَيراسِّيم** المفرطة الحيوية والجيدة، بل العكس. فـ**إيڤان إليتش** يستحسن حُضورَ هذا الإنسان المتواضع

الذي يعيش خارج الكذبة الكونية والذي يشفق على سيده بإخلاص، ولا يحاول أن يخفيه عنه. أما العاجز، فإنَّه يُكنُّ المحبَّة لـكَيَراسِّيـمْ، ويأخـذ سرّاً في تكوين الإحساس بأن حياته لم تكن كما كان ينبغي أن تكون عليه : فكل شيء متهافت في حياته المهنية وفي حياته العائلية معاً. وإذ يقف على عتبة الموت، يتملَّكه الرعب من التفكير في ألا يستطيع اكتشاف السبب الخفي لذلك كله. ويبدأ احتضاره بصيحة يأس، تأكيداً أخيراً ونهائياً : «كلا ! أنا لا أريد. وهذه الانتفاضة المتأخرة للإرادة، التي تمنعه من الاستسلام لظلمات الموت في سلام، إنما هي وليدة الاقتناع بأن حياته، وكل ما له خطورة من حواليه، إن هي إلّا أكاذيب. وفجأة، يسطع النور في روحه : فهو يعيد فتح عينيه بعد نوبة مرضه، فيشعر بإحساس جديد كل الجدَّة يملأ جوانحه : فهو يشفق على أقاربه الذين يتجمَّعُون على سريره بكثرة. وكان يود أن يخفف آلامهم، فنسي لذلك همومه وأنانيته. وفي اندفاعة الحب هذه، يتلاشى حتى ألمُهُ، حتى موتُه : «انتهت الموتُ، لا وجود لها !»، يصيح **إيڤان إليتش**، ويلفظ أنفاسه مبتسماً. في هذه الأقصوصة المأساوية، يدين **طولسطوي** المجتمع البرجوازي كله بلا رحمة. إذ التضامن البشري، في نظره، هو وحده الذي يستطيع أن يعطي معنى للحياة ويهزم الموت.

مُزيِّفـو النقـود (LES FAUX MON-NAYEURS) [238].

المحاكاة (MIMESIS) [78]. بحث لـ**إريك أورباخ*** (1946–) يتناول تأويل الواقع عبر التمثيل الأدبي. وهو نظرة شاملة للأدب الغربي، من ملحمة «**الأوديسة**»* حتى **ڤرجينا وولف**، توضح توضيحاً تمثيلياً، بواسطة التفسير الأسلوبي لمقتطفات قصيرة من النصوص، الأطروحة التي بمقتضاها انصهر تقليد الواقع اليومي، المحصور عادة في الأسلوب الركيك وفي كون الهزلي، انصهر مرتين مع مجال الجدي والمأساوي : في **العصر الوسيط تحت تأثير الأناجيل**، وفي أثناء «التحرر الجذري» الذي أحدثته الواقعية الفرنسية (**بلزاك، ستندال**) في القرن 19 قبل الوصول إلى التصور المتفجِّر للواقعية الحديثة. ـ ترجم منه إلى العربية فصل «**في قصر دولامول**»، ضمن : **ستندال، مجموعة من المقالات النقدية**، تحرير ڤيكتور برومبير، ترجمة نجيب المانع، نشر وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة رقم 90، دار الرشيد للنشر، 1980، ص ص. 53–71.

محاضرات في اللسانيات العامة (COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE) [130].

ميشيل سطروكَوف (MICHEL STRO-GOFF) [224] (هـ 71)]. رواية مغامرات لـ**جول ڤيرن*** (1828– 1905)، نشرت في پاريز عام 1876. يُكَلَّف البطل **ميشيل سطروكَوف**، قائد سعاة القيصر، يُكلّف بحمل رسالة مهمة إلى مدينة **إيركوتسك**

النائية، في **سيبيريا الشرقية**، والتي موقعها مهدَّد بتمرُّد للعشائر التترية، التي هيجها شخص اسمه **إيڤان أوكَاريف**، وهو ضابط قيصري سابق يريد أن ينتقم لتجريده من رتبته. والتقلُّبات الخارقة للعادة، التي يعرفها **ميشيل سطروكَوف** في رحلته المليئة بالمخاطر عبر المناطق السيبيرية المترامية الأطراف وفي مقاومة **أوكَاريف**، هي مناسبة لصفحات مأساوية عنيفة : لنذكر المشهد الذي يقع فيه البطل في يدي **إيڤان**، فيحكم عليه بأن تُسْمَل عيناه ويسام العذاب الشديد، لكنه يا لحسن حظه... يحتفظ ببصره ؛ ونهاية المتمرد الذي صار رسولاً للقيصر، حتى يؤدي مهمته خير أداء. والقصة كلها مسكونة بشخصية **ميشيل**، وهو تشخيص للشجاعة الأكثر مخاطرة والتفاني المطلق. فحتى النهايةِ السعيدةِ، تستكدُّ براعةُ السارد المتفوِّقة ذهن القارئ الذي يأسره أيضا الاستحضار القويُّ لزمكانٍ همجيّ تقريباً. ـ تر. عربية : جول ڤيرن، **رسول قيصر**، تر. حلمي مراد، دار الهلال، القاهرة، 1951.

الملهاة البشرية (COMÉDIE HUMAINE) [160، 280].

الملذّات والأيّام (LES PLAISIRS ET LES JOURS) [33، 36 (هـ1)، 94 (هـ28)، 151، 226 (هـ 112)].

المسموسون [266].

من جهة (بيت) كَيرمانت (← جهة كَيرمانت) [65، 80، 104، 280].

من جهة بيت سوان (DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN) [39، 78، 103، 156، 165، 236–237، 276 (هـ 90)، 280].

معارضات ومتفرِّقات (PASTICHES ET MÉLANGES) [33، 36 (هـ 1)].

مصرف نوسينكَن (LA MAISON NUCINGEN) [277، 243، 264، 268– 269]. رواية لـ**أونوريه ده بلزاك***، صدرت عام 1838 وشكلت جزءا من «**مشاهد الحياة الپاريزية**» (← «**الملهاة البشرية**»). يهتم **بلزاك** بتوضيح حياة صيرفي **ألزاسي**، هو **نوسينكَن**، ونجاحه الباهر، في پاريز عهد الإصلاح التي هي پاريز **لوي ـ فيليپ** أيضا، فأراد في عمله الأدبي هذا أن يرسم منظرا عاما تاما عن مجتمع رجال المال. يرغب **كَودفروا ده بودنور**، وهو شاب «متأنِّق» يرغب في تنظيم شؤونه وإرسائها على قاعدة أكثر رسوخا، فيعمل بنصيحة وصيِّه ويبيع إيراداته لكي يكون لنفسه رأسمالا يعهد به إلى الصيرفي **نوسينكَن**، الذي صار مشهورا. وفي حفلة راقصة يقيمها **نوسينكَن**، في هذه الحفلة بالضبط، يتعرف **كَودفروا** على **إيزورا د الدريكَي**، اليتيمة وبنت الصيرفي الألزاسي **ألدريكَي**، الذي بدأ لديه **نوسينكَن**. ويغرم كل من الشابين بالآخر ويبدو مستقبَلهما مضمونا بثروة الصيرفي الذي يدير أموالهما. لكن **نوسينكَن** يتهيأ لتنفيذ خطة قادرة على أن تضمن له زيادة هائلة في رأس المال : إنه

يريد أن يعلنَ إفلاس مصرفه وأن يختفي بعض الوقت. عندئذ يخبر **راستينياك**، عاشق زوجة **نوسينكَن** والذي يتقاسم مع هذا الأخير مسؤوليات البنك، يخبر **كَودفروا**، صديقه، بما يدبره **نوسينكَن**. وتوضع ثروة الشابين في منجى منه، ويستطيعان أخيرا أن يتزوجا. لكن **نوسينكَن** الانتهازي يختلق حادثا مفاجئا جديدا : فقد وفيت ديونه سلفا ووقّع تراضيات مع دائنيه، عندما تعلن الجرائد أنه قد استأنف إدارة مشاريعه وتشير إلى وصول سفينتين محملتين بالمعدن، بقيمة سبعة ملايين، لحساب **مصرف نوسينكَن**. ومن ثم يكون نجاح **نوسينكَن** أكثر ازدهارا مما مضى، ولا يتأخر عن كشف مخططاته، بما أنه خرب الشركة التي كان **كَودفروا** و**إيزورا** قد عهدا لها في كل أملاكهما، والتي كان وجودها الوهمي جزءا من خطته. في هذه الرواية، يهتم **بلزاك** بالكشف عن الآليات السرية للمالية أكثر منه بتصوير الطباع. لذلك تبدو نفسية الشخصيات اصطناعية إلى حد ما ؛ فـ**نوسينكَن**، مثلا، رمز أكثر مما هو مخلوق حي. ثم إن **بلزاك** يصر، باهتمامه البالغ بالواقعية، على إعادة إنتاج اللغة الاصطلاحية الغريبة التي يتحدَّثها البارون، الأمر الذي يجعل قراءة الحوارات شاقا عسيرا. إن هذا العمل الأدبي ينطوي، قبل كل شيء، على قيمة وثائقية ويقوم أساسا لفهم الشخصيات التي يتتبعها **بلزاك** عبر العديد من كتبه. ومن ثم فهو في حد ذاته، ليس من أفضل روايات **بلزاك**، بل هو مساهمة لا غنى عنها ومرحلة ضرورية لذلك المصنف الشامل العظيم الدقيق الذي هو مطوَّلة «**الملهاة البشرية**»*.

مقالة في أصل الروايات (TRAITÉ DE (L'ORIGINE DES ROMANS [93 (هـ 3)].

مقتل رودجر أكرويد (THE MURDER OF ROGER ACKROYD) [207].

مرتفعـــات وذرينكَـــ (WUTHERING HEIGHTS) [231، 243، 255]. رواية **إميلي برونتي*** (1818 ـ 1848)، التي نشرتها عام 1847 باسم مستعار هو **إليس بيل**. والصفة «Wuthering» التي يحتويها العنوان متغير للكلمة الدارجة ذات الأصل الإسكتلندي: «Whither»، التي هي اسم وفعل. وهي كلمة معبِّرة تثير العاصفة التي تدور حول بيت الشخصية الرئيسية وتكاد ترمز إلى زمكان الرواية المُصْدِي. وتتبدى هذه الرواية تحت شكل حكاية بضمير المتكلم يحكيها مسافر تُروى له القصة. فـ**هيتكليف** طفل لبوهيميَّين، يهجره أبواه ويؤويه **السيد أورنسلو**، الذي يربِّيه في بيته بالريف كأحد أبنائه من صلبه. وبعد وفاة **أورنسلو** العجوز، يعذِّب ابنُه **هِندلي**، ذو الطبع السيء والأطوار الغريبة، يعذِّب الشاب الذي كان يكرهه على الدوام ؛ وبالمقابل، يجد **هيتكليف** التفهُّم لدى **كاترين**، ابنة **أورنسلو**، التي يغرم بها بكل ما أوتيه طبعُه الهائم من احتدام. لكن **هيتكليف** يسمع في يوم من الأيام **كاترين** تؤكد أنها لن تنحط أبداً إلى درجة الزواج بالفتى البوهيمي ؛ وبما أن الفتى قد جرح في كرامته الجفول جرحا بليغا، فإنه يهجر البيت. ويعود بعد ثلاث

سنوات وقد اغتنى ؛ وتزوجت **كاترين** رجلا تافها هو **إدكَار لينتن** ؛ وتزوج أخوها **هندلي** هو أيضا، وهاهو الآن يحتفي بـ**هيتكليف** الذي أثرى أيما احتفاء. لكن **هيتكليف** لم يعد يعيش إلا من أجل الانتقام ؛ ويربطه حب عنيف وكئيب بـ**كاترين،** التي يضطرب كيانها بسببه كما لو فتنت به وتموت بسببه في اللحظة التي ستولد لها بنت، هي **كاثي.** وفي أثناء ذلك، يتزوج **هيتكليف إيزابيلا،** أخت **إدكَار لينتن** ؛ وهو لا يحبها ويقسو عليها ؛ ويتسلط على **هندلي** وابنه **هارتن** ويترك هذا الأخير يكبر كحيوان بري انتقاما من معاملات **هندلي** السيئة التي كان يعامله بها في صغره ؛ ثم يستميل **كاثي** إلى بيته ويجبرها على الزواج من ابنه المعتوه المنفِّر. ويتعلل بأمل خفي هو الوصول أخيرا إلى الاستحواذ على أموال **لينتن.** وبعد وفاة ابن **هيتكليف،** تغرم أرملته الشابة، **كاثي،** بـ**هارتن** وتُعنى بتربيته. ولكن مزاج **هيتكليف** قد انكسر الآن، وصار يتمنى الموت الذي سيجمعه بـ**كاترين.** ويقوم بمحاولة لتدمير بَيْتَيْ **أورنشو** و**لينتن،** ولكنه يخفق بعد أن أفلت زمام الأمور من يديه. وعند وفاته، أصبح بإمكان **هارتن** و**كاثي** أن يتزوجا ويعيشا سعيدين.

وهذه الرواية تعتبر من أغرب الأعمال الأدبية وأشوقها في الأدب الإنكليزي. ولقد عاشت **إميلي برونتي** مع أختيها، الكاتبتين أيضا، في منطقة معزولة موحشة من الخَلَنْج طرقتها الريح، حيث أجبرتهن واجبات أبيهن الكنسية على العيش ؛ وكان أخوها الوحيد قد ذهب ليحيا، بعيدا، حياة المنبوذ. ولذلك ليست لها كبير معرفة بالحياة، التي لا تدرك منها إلا الجانب المؤلم المأساوي. وقد علمها شعور بالاتحاد العميق مع الطبيعة، التي تمثلها لها الأرضُ البائرة القفرُ، علّمها أخلاقا بطولية، سمحت لها بالرضى بحياتها وحبِّها، دون أن تشجعها أفراح غير الأفراح التي كانت تستمدها من روحها الخاصة. ومن ثم فهذه الرواية هي العمل الأدبي لفتاة كانت تستلهم نفسها ليس غير. إنها تقوم على صعيد شعري تتناوب فيه السذاجات والحدوس النفسية الخارقة ؛ وفي هذا الصدد، تستحق أن يُحكم عليها بأنها شعر أكثر مما هي رواية. فهناك مثلا سذاجة معيَّنة في تحليل نفسية **هيتكليف،** الرجل المحتوم، الذي لا مرونة له ولا جمال، والذي يبالغ في تصوير بعض سجاياه إلى حدِّ الفساد ؛ غير أن لهذه الشخصية تميُّزا قويا وحقيقة شعرية، لأن الكاتبة تعرفها وتعيش معها في حميمية لا يعيشها المرء إلا مع بنات أحلامه. ومن هذا الخليط من السذاجة والحدس النافذ، يتولَّد مظهر الحكاية المزدوج : فهي إبداع خالص لخيال ساحر وهي صورة حقيقية مدهشة. وستجعلها قوتها وجِدَّتها تُتَّخَذُ نموذجا لبعض أكمل تجلِّيات الرواية الإنكليزية ما بعد الفكتورية. ــ تر. عربية :رفعت نسيم، دار القلم، ط. 2، 1972.

المتلصِّص (LE VOYEUR) [271 (هـ16)]. رواية لـ**ألان روب ــ كَرييه*** (1955). تُقتَل صبيَّةٌ. وتنقص ساعة في استعمال زمن **ماتياس** : ينبثق القلق من هذا النَّقص. ويخلط المؤلِّف بين الماضي والحاضر، بين

الوعي والتأبه، بين الحلم واليقظة، وذلك كله في التخوم المبهمة للمرضيّ و«السّويّ». وتعطي أشياء ـ مكرورات للحكاية استمرارية غريبة ويجعلها الولع بالوصف رواية مسّاح مهتمّ بألّا يُترك أي شيء للصدفة ولا للتفسير: فبما أن العالَم ليس عبثياً ولا دالّاً، فإنه لابد من الاكتفاء برؤية كينونته والتعبير عنها، بلا جُمل، ودون إنكار أي شيء من تعقيده.

مذكرات (← **التعليقات على حرب الغال**) [254].

مذكرات حمار (MÉMOIRES D'UN ÂNE) [275 (هـ 74)]. نُشِر كتاب الطفولة اللطيف هذا عام 1860. وهو من تأليف **الكونتيسة ده سيكَور*** (التي كان اسمها قبل الزواج **صوفيا روصطوبشين**، 1799 ـ 1874). يروي الحمار **كاديشون** مغامراته لسيده الصغير: فهو جحش حَرِكٌ عنيدٌ، يرفض الخضوع لفلّاحة قاسية كانت تحمّله ما لا يطيق إلى السوق؛ فيهرب بعد أن يركلها ويتيه طويلًا في الغابة؛ ثم يخدم عدة معلمين ويصير الرفيق المخلص لطفلة مريضة، أنقذها من حريق أيضاً. ويُستقبل **كاديشون** بعد وفاة صديقته الصغيرة، ونسيان الجميع له، أحسن استقبال في قصر، تتلقى فيه جدّة حليمة حفدتها المتعددين وكذا والديهم. عندئذ يبدأ حياة سعيدة في صحبة الأطفال الذين يحبّونه، ولا تعود هنا إلا التنزهات في الغابات واللّمجات والقنص ونزهات الصيد. إن **كاديشون** هو الرفيق الملازم والذكي الذي يبدو حضوره في ظروف عديدة، مفيداً، بل مناسباً (سيذهب إلى حد اكتشاف قطاع طرق مختبئين في سرداب). لكن هذا الحمار الماكر ليس حسن الأخلاق: فهو غير صبور، انتقاميٌّ، وهو يودُّ أن يقوم بحيل خبيثة على من لا يروق له، بل ليس طيب القلب دائماً... ويدرك، في الوقت المناسب، أنه في طور فقدان محبّة أصدقائه الصغار ويُهَدَّد بالعمل في الطاحونة، فيندم على سيئاته؛ وفي مقابل بعض أفعال الطيبة والكرم، يحصل على عفوه ويستعيد تقدير الصغار والكبار. في هذه الحكاية الشهيرة، تترصع أخلاقية **الكونتيسة ده سيكَور** الغبية بعض الغباوة بمكتشفات خيال لطيف. وهذه «**المذكرات**» تعتبر ـ بحق ـ من أنجح الأمثلة على أدب الأطفال. ـ تر. عربية جزئية: حسن الجمل، نشر الجفّان والجابي/دار ابن حزم، بيروت، 1995.

مذكرات ممّا وراء القبر (MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE) [167]. إنها رائعة **شاتوبريان***. ومع أنه لا يُعرَف متى شرع في تحريرها بالضبط، إلّا أنّ المؤكّد أنه اشتغل عليها حتى عشية وفاته. وقد توقف مرة أولى، عام 1814، ليقتحم ميدان السياسة عند عودة عائلة **البوربون** إلى الحكم، ولكنه كان قد كتب أروع جزء فيها، وأعني قصة طفولته وشبابه. وعاد إلى مخطوطته وهو يشتغل بالسفارة، فأوصل سرده إلى عودته من المنفى عام 1800. وفي 1828، استأنف «**مذكراتـ**»ـه؛ وقد أهمل في هذه المرة فترة 1800ـ1828، وتناول حياته الراهنة. وأخيراً، سيسدّ ـ من عام 1836 إلى 1841 ـ الفراغ المتروك، راسما لوحة مسيرته الأدبية... وبعد أن انسحب

شاتوبريان من ميدان السياسة على أثر سقوط شارل العاشر(1830)، كان قاب قوسين أو أدنى من البؤس. ولذلك باع «مذكراتـ»ـه، عام 1836، لشركة مساهمين؛ وكان يتلقى في مقابل ذلك مبلغا ماليا مقداره مئتا ألف فرنك ومعاشا مدى الحياة بمبلغ مقداره عشرون ألف فرنك، وهو ما كان يمثل مبلغا ضخما في ذلك العهد. وقد اشترط ألا يصدر مؤلفه إلا بعد وفاته، وهذا ما يفسّر عنوانه («مذكرات ممّا وراء القبر»). ولم ينتظر مالك المسوَّدَة هذا الحدث؛ فقد تأخر المؤلف عن الموت، فشرعوا في إصدار الـ«مذكرات» ـ في صحيفة **La Presse**. وتواصل النشر خلال سنتين. وأخيراً، صدر المؤلف في بروكسيل عام 1850. وفي 1874، نشرت وثيقةٌ لم يسبق نشرها بعنوان «ذكريات عن طفولة شاتوبريان وشبابه» : لقد كانت تلك نصّ النسخة التي نسختها مدام ريكامي عن مسودة 1826 التي كان المؤلف قد نقّحها فيما بعد. وأخيرا، كانت الطبعة الكاملة ـ المضبوطة والمحقّقة ـ التي نشرها بيري في سبع مجلدات (شرع في نشرها بدءا من 1899).

وتنقسم «مذكرات ممّا وراء القبر» إلى أربعة أقسام. فأما القسم الأول ـ وهو بعنوان «الشباب» ـ فيمتد من 1768 إلى 1800. وهو أفضل الأقسام وأكثرها إثارة وتأثيرا بما لا يقاس، وفيه يعرض علينا شاتوبريان مراحل شبابه في لوحات لا تُنسى : الميلاد («خنق هدير الأمواج صيحاتي الأولى، وهدهد هزيز العاصفة نومي الأول»)، أمسيات كومبور الكئيبة؛ انعزاله في برجه؛ نُزَهه السوداوية؛ حبُّه لأخته لوسيل؛ ثم يصبح ملازما أول بـباريز، ويخالط مشاهير الأدب، ويجازف بنشر قصيدة قصيرة، غزلية رديئة هي : «حب الريف». ثم يحضر بدايات الثورة الفرنسية؛ وبسبب إحدى تلك الأزمات المفاجئة، التي كانت قد جعلته يفكر في الكهنوت ثم في الانتحار، يكتشف في نفسه كشّافا. وكان ينوي أن يكتشف في أمريكا الممرّ الشهير بين الشمال والغرب وأن يلتقي فيه بـ«إنسان الطبيعة». ولم يكتشف الأول، لكنه ظن أنه وجد الآخر («رحلة إلى أمريكا»)؛ وكان كَشْفُ هذه الرحلة الحقيقيّ هو بهاء المناظر الطبيعية الأمريكية، التي يستحق منا ذكرها صفحات ذات جمال شعري عظيم. ثم بعودته إلى باريز، وزواجه، والمآتم العائلية وانتقاله إلى جيش المهاجرين، وأخيرا إقامته بـلندن، والبؤس. ومع ذلك، شرع هنا في كتابة أعماله الأولى : «بحث تاريخي سياسي أخلاقي في الثورات» و«عطا الله». وأمّا القسم الثاني المكرّس للـ«مسار الأدبي» ـ، فيمتدّ من 1800 حتى 1814. وأشهر مقاطعه تلك التي خصّصها للصور الشخصية لأصدقائه، أمثال جوبير وفونتان وپولين ده بومون؛ ومقابلته لـبونابرت الذي يود أن يبين أنه كان يعامله معاملة الندّ للندّ والقوة للقوة وقطع الصلة به المدوّي على أثر إعدام الدوق دينكَيان؛ وسنوات تعاسته في لاڤالي ـ أو ـ لو؛ ورحلاته. وأما القسم الثالث، الذي يتوافق مع عودة عائلة البوربون إلى الحكم، والذي

تبدأ معه «**المسار السياسي**» فيمتدّ من 1814 حتى 1830. لقد اقتحم **شاتوبريان** الميدان مباشرة بمقالته المنتقدة «**عن بيونابرت وآل بوربون**»، التي أفادت **لويس الثالث عشر** أكثر مما قد يفيده جيش من فئة ألف رجل على حدّ قوله؛ لكنه لم يلبث أن انتقل إلى المعارضة بمؤلّفه : «**الملكية حسب الميثاق**». وكانت مهمّته السياسية الحقيقية قصيرة، فلم يدم إلّا ستّ سنوات : لقد كان سفيراً في **برلين**، فسفيراً في **لندن**، فممثّلا لـ**فرنسا** في مؤتمر **ڤيرون**، فوزيراً للشؤون الخارجية في آخر المطاف. وعندما نقرأ الـ«**مذكرات**»، نحسّ بأنه زعزع **أوربا** وبأن وزارته دامت زماناً طويلاً؛ والواقع أنه لم يَشغل هذا المنصب إلّا سنتين. وفي 1828، يظهر ثانية على المسرح السياسي ويصير سفيراً في **لندن** (وهنا تقع الموازاة بين المهاجرِ عادمِ الأهمّيّة لعام 1800 وسفير جلالة ملك **فرنسا** الشهير، حيث ينمّ **شاتوبريان** عن أشدّ الزّهو سخفاً). وقد وضعت **ثورة 1830 الفرنسيّةُ** حدّاً نهائيا لأنشطته. وهذا التاريخ يعيّن أيضاً خمود إنتاجه الأدبيّ. ولم يعد لـ**شاتوبريان** شيء ذو بال يقوله، ولم يعد ينشر أعمالًا عظيمة، ولم يعد يهتم إلّا بجمعها لنشر **أعمال**«ـه» «**الكاملة**» (*Œuvres complètes*). ولمّا كان وفياً لـ**شارل العاشر**، فإنه زار الملك المنفي، وخاطر بنفسه وهو يضطلع بالمهام التي أوكلتها إليه الدوقة **ده بيرّي**، سجينة حكومة **لوي ـ فيليپ**، الأمر الذي كلّفه السجن. وقد سافر أيضاً إلى **سويسرا** و**إيطاليا**. لكنها الشيخوخة في نظره، بل الضّيق أحياناً، بالرّغم من الإعجاب الذي يُقرّظ به. وقد انكبَّ كلية على إنجاز «**مذكرات**»ـه وقرأها في L'Abbaye aux Bois عند **مدام ريكامييه**. إنّ «**مذكرات**»ـه تنتهي بخلاصة عن حياته، يلذّ له فيها أن يبرز التقابلات : بين المجد و البؤس، وبين الجمع الغفير الذي يحيط به والعزلة، وبين المكانة التي يشغلها في العالم والزمان : «لقد تواجدتُ بين قرنين كما لو تواجدتُ في ملتقى نهرين»، و«حسِبتُ أنّ العالَم القديمَ قد انتهى وأنّ الجديدَ قد بدأ»...

مذكرات سائح (MÉMOIRES D'UN TOURISTE) [99 (هـ 117)].

مذكرات رجل وجيه زهد في الدنيا ومغامراته (MÉMOIRES ET AVENTURES D'UN HOMME DE QUALITÉ QUI S'EST RETIRÉ DU MONDE) [228، 240–241]. رواية للأديب **أنطون ـ فرانسوا پريڤو*** (1697–1763)، في ثمانية مجلدات، نشرت عامي 1728 و1731. وهي أول روايات هذا المؤلّف الكبرى والضخمة، ولكنها ليست أفضلها. إنها حكاية مسهبة لأكثر المغامرات تعقيداً وأكثرِها روائية وشجىً ومأساوية، مغامرات تجري في أوربا كلها حتى تركيا، مع اختطافات وتنكرات وزيجات معرقلة أو جبريّة وأديار تبحث فيها الشخصيّات عن ملاذٍ من قساوات القَدَر. وتنعقد قصص أخرى حول القصة الرئيسية، أو تنضاف إليها

قصص معيَّنة في شكل حكايات لا صلة لها بالحبكة نفسها. وبما أنها مثال غير ذي أهمية كبرى على روايات القرن 18 الوفيرة، الغاصَّة بالانقلابات والرِّوائي والحساسية، التي أطلق **بريڤو** دُرْجَتَها، فإنها كانت ستُنسى منذ زمان طويل لو لم توجد، في المجلّد الأخير، قصة الفارس **دي كَريو ومانون ليسكو** (← «**مانون ليسكو**») التي يرويها الفارس نفسه لـ**لمركيز ده***، بطل «**مذكرات...**».

ن ـ

نهاية اللعبة (FINAL DEL JUEGO) [274 (هـ 48)].

نزهة إلى المنارة (TO THE LIGHTHOUSE) [199]. رواية إنكليزية لـ**ڤيرجينا وولف*** (1882–1941)، نُشرت عام 1927. تصطاف **رامسي** في إحدى جزر **هبريدز** ؛ وتتألَّف هذه الأسرة من الأم، وهي امرأة في الخمسين من عمرها تقريباً وتخلّف لدى أولئك الذين يعرفونها والذين يقتربون منها انطباعاً بجمال باهر ؛ ومن الأب، وهو فيلسوف في حاجة ماسَّة إلى التفهم الإنساني ؛ ومن ثمانية أطفال، يختلف بعضهم عن بعض ؛ ومن ضيوف مختلفين، منهم **ليلي بريسكو**، وهي امرأة رسَّامة يعذِّبها الإحساس بغياب الموهبة عندها، وأخيراً **مينتا ضويل وپول ريلي**، اللذين ينتهي بهما المطاف إلى أن يحتفلا بخطوبتهما في إحدى أماسي منتصف شهر شتنبر. لقد وعدت **السيدة رامسي** آخر أطفالها، واسمه **جيمس**، ويبلغ من العمر ست سنوات، بأن تصحبه في نزهة إلى المنارة التي يُرى نورها كلَّ مساء ؛ لكن الأب يعلن أن الطقس غداً سيكون رديئاً بالتأكيد. ويثور نقاش في هذا الموضوع، بين الأب والأم والأطفال والضيوف. وليس هناك مشاهد حاسمة وواضحة : فالنفوس تتكدَّر أو تشرق بكلمة واحدة، بفكرة واحدة، تمتلئُ وتفرغ، تنتفخ وتنضب حسب الحديث وتعرف المؤلِّفة معرفة رائعة كيف تناوب بين لحظات الحزن ولحظات الفرح، لحظات التسلية أو الكراهية، وأخيراً التجاذب الذي يربط كل الشخصيات الحاضرة في الغرفة. وأكثر الشخصيات إدهاشاً هي شخصية **السيدة رامسي**، القادرة على فهم كل واحد وإعطائه ما يبحث عنه، وهي تدرك أعمق أعماقه بحدس ملغز. وتنتهي الأمسية بتصالحها التام مع زوجها، على أثر الخلاف الطفيف الذي حدث بينهما في شأن النزهة. ثم يسدل الليل ستاره ؛ ويمضي الوقت ؛ فتتالَى الأيام والفصول والسنوات، مع عواصف الشتاء وإزهار الربيع وحرِّ الصيف وكآبة الخريف. وتموت **السيدة رامسي** ذات ليلة على حين غرة ؛ وتموت ابنتها البكر، **پرو**، بعدها بقليل وهي تضع مولودها الأول ؛ وأخيراً يُقتل الأخ، **أندرو**، بقنبلة خلال الحرب. وتمضي سنوات وسنوات ؛ ولا يأتي أحد بعد ذلك إلى البيت المهجور الذي أخذ يتداعى للسقوط. وعندما أوشكت الأسرة على الاختناق أخيراً بحيوية الطبيعة المفرطة، تعود الأسرة للحيلولة دون الدمار الذي يتهدَّدها. لكن كل شيء تغير : فلم يعد باقياً غير المنارة، الجامدة، في

مكانها المعتاد، وسيمكن القيام الآن بالنزهة التي تم التفكير فيها منذ سنين كثيرة. لكن **جيمس** يرى أنها لم تعد المنارة التي كان يحلم بها وأنه إذا رافق أباه إليها، فإنما امتثالا لأمر استبدادي، وهو يحس بمقت شديد للألم الأناني الذي تسلّح به كما لو تسلّح بغريزة حفظ الذات. أما **ليلي بريسكو**، التي عادت هي أيضاً مع الأسرة، فتتبع بنظرتها القارب الذي يتوجّه نحو المنارة. وإذ تعيد التفكير في حياتها وحياة الآخرين، وتستحضر ذكرى **السيدة رامسي**، تفهم أن **السيدة رامسي** كانت تملك قوة خارقة، هي قوة حل كل شيء ببساطة وجعل أتفه أحداث الحياة شيئا كاملا، قادراً على البقاء على قيد الحياة في عمل فني. ولا أهمية لأن يُسأل عن دلالة الحياة، ولأن يُنتظر كشفٌ يُحتمل ألا يأتي أبداً : فهناك «المعجزات اليومية الصغيرة»، وهي إشراقات حقيقية، «أعواد ثقاب تُحَك في الظلمة فجأة» ؛ إنها هي التي تمنح الفوضى شكلا، والتيار الحيوي الأبدي استقراراً. وتبلغ **فرجينا وولف**، التي كانت تنطلق من رواية «**السيدة دالواي**» من تقليد علم نفس **جويس**، تبلغ هنا لحظات شاعرية آسرة حقا، وذلك بقدرتها على تنسيق رؤى وعواطف وأفكار تنسيقاً موسيقياً.

النُّزُل الأحمر (L'AUBERGE ROUGE) [227، 243]. أقصوصة لـ**أونوريه ده بلزاك*** (1799– 1850). نُشِرت عام 1831. بعد وجبة غذاء في المجتمع الپاريزي الراقي، يحكي الصيرفي الألماني **هرمان** المغامرة الغريبة والمأساوية التي رُويت له، قبل ذلك بسنوات طويلة، عندما ألقى عليه الفرنسيون القبض إبان الحروب الـ**ناپوليونية** وحبسوه في **أندرناخ** بصفته من القناصة. وخلاصة هذه المغامرة أن جرَّاحين عسكريَّين شابين، هما **پروسپِّر مانيان** وأحد أصدقائه، يمضيان الليلة في نزل في **أندرناخ**، ويتقاسمان طعامهما والغرفة الفارغة الوحيدة، مع صناعي فرَّ من مصنعه المتهدِّم. ويبوح لهما هذا الصناعي، تحت تأثير السكر، بأن لديه في حقيبته مائة ألف فرنك ذهبي وألماسات. وينام الأشخاص الثلاثة جميعاً؛ لكن **پروسپِّر مانيان** لا يتمكن من النوم، وقد خطر بباله الامتياز الذي قد تحبوه به جريمة سهلة، لا شك في أنها مخصَّصة للبقاء سرية وغير معاقَب عليها. وبعد صراع داخلي عنيف، يصحو ضميره، فيعود الشاب الذي كان قد استيقظ في الظلام، إلى سريره، ويغط في نوم عميق. وفي الصباح يُوقِظُه عدَّةُ أشخاص يدخلون إلى الغرفة، ويتملكه الرعب عند مشاهدة جسد صاحب الصناعة المشوَّه وقد تضرجت أغطيته حتى يديه بالدم. ويلمح الأداة الجراحية التي كان قد فكر في أن يرتكب بها جريمة القتل. وأمام مجلس الحرب، يؤكِّد **پروسپِّر**، وقد أخذ منه التأثر كل مأخذ، أنه كان قد فكر في تلك الجريمة، ولكنه يدافع عن براءته منها ويؤكد عجزه عن ارتكاب مثلها في حق صديقه.

غير أن كثيراً من الأدلة كانت ضده ؛ فيعدَم رمياً بالرَّصاص، حتَّى بعد أن يكون قد أكَّد الحقيقة، مرَّة أخرى، في اعترافه الذي أدلى به لرفيقه العارض في الزنزانة.

وعندما تصل قصة **هرمان** إلى هذا الحد، يصاب أحد المدعوّين، وهو **فردريك تايفير**، الذي كان قد نمّ خلال الحكاية عن علامات واضحة على الهياج، يصاب فجأة بوعكة صحية بالغة يفارق معها الحياة. وهكذا تمس العدالة الإلهية **تايفير** (صديق **بروسبير مانيان** الحميم، الذي يَدين بثروته للجريمة التي يُعدَم رفيقه بسببها).

ونرى أن **بلزاك**، في هذا النص الذي كتبه في شبابه، يحقق ـ بيد مطمئنّة سلفاً ـ ذلك الميل إلى الحبكات المأساوية والمعقّدة وينم عن إحساس حقيقي جدّاً بالمأساة كما تختبيء تحت مظاهر الحياة المجتمعية ـ وهي تلك الموضوعات التي سنجدها في أعماله الأدبية كلها.

س ـ

سارازين (SARRAZINE) [174 (هـ 88)، 243، 274 (هـ 42)]. ـ تر. عربية : محمد معتصم، 1989.

السجينة (LA PRISONNIÈRE) [66، 89، 104، 138، 151–152، 162، 164، 193].

سدوم وعامـــــورة (SODOME ET GOMORRHE) [52، 80، 86، 91، 104، 123 (هـ 5)، 184–185، 253، 261، 263، 276 (هـ 90)].

سحر جمعة الآلام (L'ENCHANTEMENT DU VENDREDI SAINT) [173 (هـ 71)]. قطعة ضمن «**پارسيڤال**»*.

سيزار بيروتو (← **عظمة سيزار بيروتو وانحطاطه**).

سيِّدة البحيرة (THE LADY IN THE LAKE) [224 (هـ 60)]. 57

سيلڤيا (SYLVIE) [242، 248]. من أقاصيص مجموعة «**بنات النار**»* لـ**جيرار ده نرڤال*** (1808–1855). ويمكن آختصار موضوعها المتناول بآسترسال كبير وخيال جامح كثير، على هذا النحو : يُغرَم **جيرار** بممثلة لا يجرؤ على البوح لها بحبّه ويسميها **أوريليا** (ونعلم أن الأمر يتعلق هنا بـ**جيني كولون**، الممثلة التي آبتعد عنها إلى إيطاليا كي ينساها). ويعلم ذات مساء أن رجلًا آخر ينال حظوتها. وتجعله بضع كلمات يقرأها وهو يتصفح جريدة في كآبة، تجعله يفكر في طفولته التي قضاها في ريف **ڤالوا**. فتتملكه الرغبة في رؤية «ضيعات» الأيام الخالية من جديد. وفي عزّ الليل يكتري سيارة تقلّه إلى **لوازي**. وفي الطريق، يستحضر علاقاته الغرامية البريئة مع **سيلڤيا** السمراء، وهي صانعة دنتيلًا قروية صغيرة، ويتحرق لرؤيتها ثانية وربما للزواج منها. ويتذكر في الوقت نفسه أن حبّه البريء كانت قد عكّرته ذكرى لقاءين بـ**أدريان** الشقراء، سيدة القصر الشابة، التي تديّنت منذ ذلك الحين والتي كانت تتعارض في أحلامه،

آنذاك، مع **سيلفيا**، كما يتعارض الخيال مع الواقع. ويشكل حلم اليقظة الليلي هذا أهم جزء في القصة. لكن ها هو الصبح قد أقبل وهاهو **جيرار** قد وصل إلى **لوازي**. فيعثر فيها على **سيلفيا**. غير أنها ـ ويا لَلأسف! ـ لم تعد تتمتع ببساطة الماضي وتبدو له عاقلة بغرابة. ويذهبان معاً إلى **شاليس**، حيث كان فيما مضى قد لمح **أدريان**، المتنكرة في هيئة جنيَّة سماوية، بنوع من التمثيلية السرِّيَّة المؤداة في قاعات القصر. ولا يستطيع أن يحترس من أن يسأل **سيلفيا** عمَّا صارته «المتديِّنة». وفي الوقت نفسه، يفكر في **أوريليا** التي يُفترض، في هذه اللحظة، أن يصفق لها في باريز. كان يودُّ لو تنتزعه **سيلفيا** من هذه الذكريات. لكنها لا تبدو على آستعداد لذلك. وفي المساء نفسه، يعلم أنها خُطِبَت للـ«ـمُجَعَّد العظيم»، الحلوانيّ في **دامَّارتان**. وفي الحال يعود نحو **أوريليا** الخدّاعة. وتنتهي الأقصوصة، بعد كثير من السنوات، بحكاية إحدى الزيارات التي نادراً ما يقوم بها **جيرار**، المنفصل الآن، لأصدقائه في **دامَّارتان**. ويحضر سعادة **المجعَّد العظيم وسيلفيا**، الهادئة. ومنها يعلم أن **أدريان** قد قضت نحبها في الدير. إن أقصوصة **«سيلفيا»** هي ـ برقة العواطف وشاعرية الأوصاف ولطف الواقعية ـ أحد أروع الأعمال الأدبية الفرنسية.

السمفونية الرعوية (**LA SYMPHONIE PASTORALE**) [241، 271 (هـ13)]. حكاية لـ**أندريه جيد*** (1869–1951)، نُشرت عام **1919**. يكتب قس بلد صغير في **بورا**، هو روح حسَّاسة تميل إلى قداستها، يكتب يومياته. يستقبل في بيته، ضمن أسرته، **كَيرترود** الصغيرة، وهي يتيمة فقيرة، كمهاء؛ ويتحمس القس لتربيتها ويكرس نفسه لذلك، ويرشدها في الطريق الروحية. ولكن الحب الذي يكنه لها أبوها بالتبني يفقد طهارته بقدر ما تكبر الطفلة؛ فالقس العاجز عن رؤية الشرّ في نفسه كما عند الآخرين، لم يتبيَّن شعوراً حدسته زوجته وابنه **جاك**. فـ**جاك** مغرم هو أيضاً بـ**كَيرترود**. وينسحب بعد أن يثير غضب أبيه؛ ولكن توتُّراً معيناً يبقى قائماً بينهما، وهو توتر تفاقمه تنافرات دينية. فعندما يكتشف القس أن ابنه يوبخه، فإنه يظل حائراً؛ فهو أخيراً يرى صورته الواضحة في نفسه، ولكنه لا يعرف كيف يرد الفعل على علامات الوُدّ التي تفيض بها **كَيرترود**؛ وفكرة أن الفتاة ستستطيع أن تسترد بصرها، بعد عملية جراحية، لا تزيده إلّا اضطراباً. تنجح العمليَّة وتعود **كَيرترود** إلى القرية. ولكن قبل الوصول إلى منزل القس، ترمي نفسها في النهر، قرب الطاحونة. ولا تبقى على قيد الحياة بعد محاولة آنتحارها إلّا لكي تعترف للقس بأنها رأت **جاك** في المستشفى، وبأنه هداها إلى الكاثوليكية. وبمجرد ما تسترد بصرها، تجد نفسها في عالم أكثر جمالًا وأكثر فساداً من العالَم الذي كان وصفه لها أستاذها. وقد وعت بمشاعر هذا الأخير وبالحب الذي كانت تكنُّه لـ**جاك**. ومنذ ذلك الحين حاصرها اليقين بأنها ستكون موضوع مأساة. وتنتهي اليوميات بخبر مفاده أن **جاك** سيصير راهبا.

وقد شاء بعض النقاد أن يعتبروا «**السمفونية الرعوية**» و«**اللاأخلاق**» و«**الباب الضيِّق**» نوعاً من الثلاثية، بما أن كلًّا من هذه الكتب يمثل مرحلة من مراحل فكر **جيد**. والحق أن حكايات **جيد** ليست مجرد «حكايات فلسفية» تُحكى بتهكم صارم، لأن طريقة الحياة، والمذهب الذي يشكل مصير كل من هذه الأعمال الأدبية، قد جربهما المؤلِّف بحماس بصفتهما إمكاناً، حلًّا، محاولة يطمئن لها. حتى أن صفحات هذه «**السمفونية الرعوية**» مشربة بالحماس وملأى بالاكتشافات. ويساهم الشعر والجوّ اللطيف الذي يَسبح فيهما العمل الأدبي، يساهمان في سحر القارئ ولا يميلان إلى الاضمحلال إلّا عند النهاية، عندما تغرق هذه القصة المحيِّرة في المأساوي.

السُّفــــــراء (**LES AMBASSADEURS**) [199، 201، 223 (هـ 53)]. رواية لـ**هنري جيمس*** (1843–1916)، نُشرت باللغة الإنكَليزية عام 1903، ونشرت ترجمتها الفرنسيَّة عام 1950. وهي كتاب لا غنى عنه لمعرفة مؤلِّفه : **فـهنري جيمس**، الذي عاش في أوربا (في پاريز أولًا، ثم في لندن)، خلال الأربعين سنة الأخيرة من عمره، وحصل على الجنسية الإنكَليزية عام 1914، أحس بأنه أوربِّي، و«أراد» إلى حدٍّ كبير أن يكون كذلك. ويشكل قسم بكامله من عمله الأدبي بصفته روائيا وكاتب مقالات تفسيراً لأوربا. وروايته «**السُّفراء**» هي، في هذا الصدد، أهم رواياته، التي عرض فيها بوضوح الصِّراع الذي كان يعتمل في نفس المؤلِّف بين حضارتين، بل ربما بين الحضارة والهمجية. ويقول الناقد الأمريكي **هربرت ريد** إن الحضارة عند **جيمس** هي «تقاليد الثقافة المتواصلة غير المنقطعة والتي ورثتها أوربا الغربية عن العالم القديم ؛ وبمعنى أكثر حصراً، إنها تقاليد **عصر النهضة**». وفي الوقت نفسه، فإن أمريكا، عند **جيمس**، هي – بالتعارض مع أوربا – التحيُّز للبراءة، الجانب الصفائي، المستخلِق، البوسطني. «فوراءَ عالِم الجمال المستأصَل تَتَعرَّف الصُّوفيَّ الصفائي لإنكَلترا الجديدة» (**أندريه موروا**). وتكمن مأساة رواية «**السفراء**» كلها في هذا التعارض. ويُبْعَثُ بـ**لامبير ستريذر**، الذي هو رجل من بوسطن في الخمسين من عمره، يبعث به إلى أوربا، وبالضبط إلى پاريز، ليَرُدَّ وارثاً بوسطنيّاً شابّاً، هو **شادنيوصَّم**، «الذي فتنته» العاصمة، إلى بلده. لكن السفير بدوره يفتتن بپاريز وبحريتها وحرِّيَّة الحبّ الذي يسود بين **شاد** وعشيقته الفرنسيَّة، **السيِّدة ده ڤيونِّي**. وتنقلب تراتبيَّة القيم التي كان **ستريذر** يعيش عليها انقلاباً بطيئاً. فهو ينضم إلى العدو. ولن يمنعه ذلك من العودة إلى بوسطن. لكنه سيكون قد عرف معنى الحياة، حياته. سيعرف أنَّ دور الرجل الأسمى، إزاء حضارة عظيمة، هو تحمُّل مخاطرها وهمومها تحمُّلًا حُرّاً. وبما أن **هنري جيمس** فنَّان عظيم، فقد أعطى في رواية «**السفراء**» أجود ما في موهبة صعبة جدّاً، غنية وسرِّيَّة وقويَّة بلا حدود. وقد أحسن الإيحاء بما لا يمكن التعبير عنه. إنه يكاد يكون، من بعض النواحي، **پروست** الأمريكيّ.

ست شخصيات تبحث عن مؤلّف (SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE) [247]. ملهاة في ثلاثة فصول للكاتب المسرحي الإيطالي **لويجي بيرانديلو*** (1867–1936)، مُثِّلت عام 1921. وتنتمي هذه الملهاة إلى الثلاثية التي تحمل عنوان «المسرح داخل المسرح» مثل مسرحية «**كل على طريقته**» ومسرحية «**الليلة نرتجل**»*، فتركز على الانفصال بين الخيال والواقع، على الصراع الذي يحتدم بين عنصرين متمايزين. هما : شخصيات عمل مسرحي ما (كما يقدمها لنا النص) والفنانون الذين يُكلَّفون بملئها (أي بتأويلها). وإليكم مضمون المسرحية. على خشبة مسرح خال من كل ديكور، وبينما يتدرب الممثلون على إحدى المسرحيات تفاجئهم جماعة من الناس في هيئة أسرة : الأب، وهو برجوازي صغير في الخمسين من عمره ؛ والأم، الشاحبة قليلًا والكئيبة كثيراً ؛ والبنت النشيطة الجميلة صعبة القياد ؛ والابن ؛ وأخيراً الطفلان الآخران الأصغران. فيشرح الأب للمخرج المشدوه أنهم انحدروا بستتهم من خيال مؤلِّف، حباهم بالحياة ولكنه لم يفلح في حل عقدة قصتهم فتركهم وشأنهم، مما حملهم على البحث عن كاتب مسرحي يستطيع تخليصهم من الفوضى. وعلى هذا الأمل، يفرغون قلبهم أمام المخرج : هكذا لا ينِي كل منهم يقاطع نفسه ويناقضها، رغبةً في التوسع على حساب الشخصيات الأخرى، ولا يهمه في الواقع إلّا أن يوضح حالته الخاصة، وأن يبرر وجوده ويعطف على نفسه. وتتلخص الحبكة كلها، كما يمكننا تتبعها عبر حوارٍ هاجِسٍ يشبه مناجاة للنفس، تتلخص في نوع من الحالة المادية، البئيسة والمأساوية معاً في عريتها : إنها الحياة البشرية في ابتذالها كله. كانت **الأم** قد تزوجت **الأب** وأنجبت منه ابناً ؛ ثم تتيَّمت بسكرتير زوجها، فأنجبت منه ثلاثة أطفال. ثم غاب الأب والأم عن الأنظار. وبعد أن يموت عاشق الأم، تعود وقد وقعت في ضيق شديد لتستقر في المدينة. فتخضع **البنت** لسلطة آمرأة اسمها **السيدة بَّاس**، والتي تدير منزلًا للدعارة عن طريق متجر للموضة. وهناك يتلاقى **الأب** وابنتــه، وهما يجهلان الصلة التي بينهما، إلى أن تأتي **الأم** فجأة في أحد الأيام وتكشف لهما الحقيقة. وينحط **الأب** ويخجل من شهواته وينوء تحت آتهامات ابنتــه، فيقرر أن يؤوي الأسرة في بيته. ولكن **الابن** لا ينوي السماح بحضور من يعتبرهم دخلاء. فتزداد الأمور كلها تفاقماً : إذ بينما تتوسل **الأم** لابنها أن يبدو أقل تصلباً، تحدث مأساة مزدوجة تودي بحياة الطفلين ؛ فأما المأساة الأولى، فهي أن الصبية تسقط في بركة الحديقة وتموت غرقاً ؛ وأما المأساة الثانية، فهي انتحار أخيها بطلقة مسدس. وتبقى الأسرة ذاهلة أمام هذه النهاية المفاجئة. وكانت **الفتاة** وحدها هي التي تمالكت نفسها، ولكن لتنصرف في الحال بقهقهة مُرّة. تلك هي الملهاة التي سيسعى المخرج جاهداً في إحيائها. ولكن جهوده تذهب سدى، لأن الحياة لا تطيق لغة المسرحة. أو على كل حال، إن الشخصيات لا تسمح بذلك، لأنها مهووسة فعلًا بثقل ماضيها وصعوبة وجودها، بما أن الفن قلما

يكون غير تجريد كئيب بالقياس إلى الواقع البشري الهارب. هنا، لا ينى **بيرانديلو** يتهكم على الخفة التي يحاول بها **المُخرج والممثلون** أن يُدخلوا في عالمهم العرفي هذه المخلوقات الحية التي هي **الشخصيات**. وهذه السيرورة ستُحدّد واقعةً جديدة في تاريخ المسرح كله : فماهي إذن هذه الواقعة الجديدة ؟ لنستشهد هنا بـ**بيير بريسون** الذي يقول : «علينا ألا نبحث عنها في تفسية الشخصيات أو في تحليل الإبداع عند الكاتب المسرحي. إننا نجدها في الحياة المسرحية الممنوحة لهذه البدايات المجرَّدة وفي الواقعية التي تتخذها على خشبة المسرح». ومن المؤكّد ألّا أحد فكر قبل **بيرانديلو** في مثل هذا الاستخدام. ــ تر. عربية، سلسلة «من المسرح العالمي» ــ الكويت.

ع ــ

عائلة مزدوجة (UNE DOUBLE FAMILLE) [223 (هـ 57)]. حكاية لـ**أونوريه ده بلزاك*** (1799–1850)، نُشِرت عام 1830. في شارع قديم من شوارع **باريز**، المظلمة البئيسة، تسكن فتاة حلوة، آسمها **كارولين كروشار**، مع أمها. والتسلية الوحيدة التي تتسلى بها المرأتان، اللتان تقضيان نهارهما في الخياطة قرب النافذة، هي مشهد المارة النادرين ؛ وسرعان ما يسترعيَ أحد هؤلاء المارة انتباههما بشخصه الارستقراطي وملامحه النبيلة التي يبدو عليها حزن خفي. وبين **كارولين** والرجل المجهول تنشأ علاقة حب، بدأت حذِرة متخوِّفة في أول الأمر، ثم ازدادت تلهُّفاً وإقلاقاً ؛ وذلك حتى أننا نجد الخياطة البئيسة في بحبوحة بعد بضع سنوات، وهي تملك شقة أنيقة يُدخل السرور عليها طفلان وسيمان. ومع ذلك فهي غير متزوجة، لأن صديقها الوفيّ، الذي هو **الكونت روجيه ده كَرانديل**، قد ارتبط منذ نعومة أظفاره بزواج تعيس. وعند هذا الحد، يعود السارد القهقرى، مصوِّراً بتحليل سريع وحيّ كل تاريخ **كَرانديل**، قاضي **الامبراطورية** الشاب اللامع، وتاريخ حياته العائلية التي دمَّرها قدَرُ التزمت الجنسيني الذي لا يُردُّ لامرأة متزوِّجة ــ ويا للسرعة التي تزوجت بها ! ــ بدافع المصلحة. ولكن الحل غير الشرعي، وإن ولد في أسعد الطوالع، لا يبدو مع ذلك أنه أدخل السعادة على القاضي التعيس، الذي ينتهي به المطاف هو أيضا إلى أن تخونه **كارولين** وتهجره بفظاظة. وقد عقَّد الكاتب المكرورة الأولية البسيطة شاحناً القصة بموضوعات جديدة دائماً، مثقلًا إياها بتعاليق واعظة وحالّا العقدة في النهاية بكارثة متسرِّعة اعتباطية بعض الاعتباطية. ولكن النصف الأول كله من الحكاية، بصورة **كارولين** الرائعة وقصة الحب الأول الرقيقة جدّاً، تسمو إلى نبرة شعرية ذات صفاء مطلق وتضاهي أنجح إبداعات **بلزاك**.

العانس (LA VIEILLE FILLE) [113]. مع مطولة «**الملهاة البشريّة**»*، تشكّل هذه الرّوايةُ القصيرةِ لـ**أونوريه ده بلزاك*** مجموعة معزولة، تحمل عنوان : «المنافسات» في «مشاهد الحياة الريفية» من مطولة

«**الملهاة البشرية**». ويُؤرِّخ **بلزاك** نفسه رواية «**العانسَ**» بأكتوبر 1836 ؛ ويُهدي الكتاب «إلى السيد **أوجين ـ أوكَيست ـ جورج ـ لوي ميدي ده لاكَرونوري سورڤي**، مهندس في الهيئة الملكية **ليون ـ إي ـ شوصّي**»، الذي كان حَمَا **بلزاك**. ويصوِّر المؤلِّف أولًا صورة شخصيَّةً غريبة جدّاً، هي الفارس **ده ڤالوا**. وهذه البقيَّة الغريبة من عهد ما قبل الثورة الفرنسية والتي تدَّعي أنها مقرَّبة من ملوك **فرنسا**، تقيم في **آلنصون**، ووضعها المالي متواضع جداً وتعيش خصوصاً من الدعوات العديدة إلى المجتمع الريفي التي لا ينِي اسمها يجتذبها إليها. ويتلقى الشيخ، الذي ظل غزِلًا جدّاً، يتلقى زيارة شخص شابّ يدَّعي أن الفارس له دخل في تقوُّس شبحه المفرط ؛ لكنَّ الفارس يبعث بمعجون النَّجارين عند **دي بوسكيي**، الذي قد يمكن أن يكون متَّهماً مثله. هذه الشخصية المشبوهة، التي كانت مضارباً في الأسهم الماليَّة وجاسوساً سياسيّاً، كانت لها إحدى أضخم ثروات المدينة. يُورِّطها ظهور **سُوزان** كثيراً، لأنَّ **دي بوسكيي**، كالفارس، يطمح في يد عانس، هي الآنسة **كورمون**، التي تمثل لأحدهما الثروة، وتمثل للآخر الاحترامَ والدخُولَ إلى نخبة مجتمع المدينة. ثم إنَّهما ليسا الخطيبين الوحيدين : **أتاناز كَرانْصُون**، وهو شاب نابغة، ذكي وعفيف ومغرم كثيراً بالجمال الناضج بعض النضج ؛ لكنَّه لا يجرؤ، بالرغم من إلحاحات أمِّه التي تلمح امتيازات المشروع المالية. ثم يأتي وصف دقيق جدّاً، وموح جداً هنا، للدَّاخل الذي تسكنه **الآنسة كورمون** وللحياة التي تعيشها فيه. وفي أثناء حفلات الاستقبال والعشاء التي تقام عندها، يُحاول المتنافسون أن يضر بعضهم بعضاً. ويتوصَّلون إلى ذلك حتى أن براءة العانس وتردُّداتها تحكم عليها، فيما يبدو، بالبقاء عذراء. لكن في المنزل مفرط الهدوء، تعرض فجأة شخصية جديدة، هي **السيِّد ده طيرواڤيّ**، الآتي ليستقرَّ في **ألونصون**. وفي الحال، تُزَوِّجُ المدينة الصغيرة هذا الجنديَّ للفتاة المسكينة، التي شرعت في الإيمان به هي نفسها وتجِد هذا الرجل جذّاباً كثيراً. ويا للأسف، كان هناك سوء تفاهم : فالسيد **ده طرواڤيّ** متزوِّج، وله أبناء. وتخيبُ آمال **الآنسة كورمون** ويصيبها الذُّعْرُ خصوصاً من إمكانية شيخوخة منعزلة، فتصمِّم على التَّسرُّع في اتخاذ القرار ؛ وهكذا تعرض نفسها على **دي بوسكيي**. ويتم الزواج، بالرغم من دسائس الفارس. وينتحر الشابُّ **أتاناز**، يائساً. وما إن يتزوَّج **دي بوسكيي**، حتى يشرع في تحويل البيت واضطهاد زوجته. وتؤكِّد **السيدة دي بوسكيي** للفارس **ده ڤالوا** أنها سعيدة، لكنها لا تستطيع أن تخفي عنه أن **دي بوسكيي** ليس زوجها إلّا بالاسم. وهكذا، لا تشعر العانس التعيسة، لسوء حظها، وهي في غمرة الزواج، بالارتياح الذي كان لها الحق في أن تنتظره منه، مع أنها ظلت تتمنى الزواج اثنتين وأربعين سنة. «لما بلغت الستين من عمرها...»، تقول سرّاً إنها لم تكن تتحمل فكرة الموت عانساً».

هذه الرواية تحليل نفسي رائع : فشخصية **الآنسة كورمون** من أكثر أنماط مطوَّلة

«الملهاة البشرية» حياة ؛ فبلزاك لايبسّط الأمور هنا، بل نجد التحليل منوّعاً عميقاً. لكن رواية «العانس» أيضا من أنجح لوحات الحياة الريفية : فالحفلات الساهرة في المدينة، والدسائس الكثيرة، والمصالح السياسيّة والماليّة، وتدبير الطبقات المجتمعية للطرد المتبادل فيما بينها، كلُّ ذلك مصوَّر بإحساس مدهش بالواقع وإخلاص عظيم له.

عوليس (ULYSSES) [188، 192]. — تر. عربية : طه محمود طه، نشر المركز العربي للبحث والنشر، ط. 1، 1982.

العلاقات الخطيرة بين الجنسين (LES LIAI-SONS DANGEREUSES) [241، 271 (هـ11)]. من روائع الرواية الفرنسية، نُشِرت عام 1782 لصاحبها **بيير — أمبرواز — فرانسوا كودرلوص لاكلو***. وقد كتبت كلها في شكل رسائل. وتتناول مشكلة قديمة قدم العالم هي مشكلة الشر، وبالضبط الشرّ في الميدان الأقل ثباتاً، أي حيث الذكر في صراع مع الأنثى. وذلك كله بنبرة باردة صارمة وجيزة.

وبالرغم من أنه يصعب تلخيص هذه الرواية، نظراً لقيام نسيجها على الشكل الترسُّلي، فإنّه يمكن تقديم جوهر حبكتها كالآتي : يتمتع **ڤالمون** بثروة وجمال ونباهة تكفيه لأن يكون زنديقاً يتردد على صالونات باريز لإغواء النساء اللّائي يراهن جديرات باهتمامه. وهو مولع بالتخطيط، ولذلك يحبُّ أن يتظاهر بالصُّعوبة. ويواجه منذ البداية خصماً مخيفاً هو : الرئيسة **ده تورڤيل** الحسناء. وإذا تشبث **ڤالمون** أيّما تشبث بالرغبة في مضاجعتها، فليفلت من نقيصة الكلف بها. وينم كل شيء عن محاصرة كافية الطول ؛ فهي تريد — بصفتها زوجة لا مأخذ عليها — أن تحافظ على طهارتها من كل ذنب. لكن امرأة تقلق راحة هذا الرجل : إنها **المركيزة ده ميرتوي**. فهي مخلوق شيطاني يُخْفِي حياة ماجنة وراء قناع الورع. وهي تبدو قبل كل شيء مُحبَّة للدَّسائس. هكذا تدبِّر كل ضروب المكائد في باريز التي تعرفها حق المعرفة. ومعنى ذلك أنها تحرِّك الناس كالبيادق. وكان **ڤالمون** أحد عشاقها، فظل أفضل أصدقائها بل شريكها الغامض إلى حدِّ الغرابة، ما دام لا يزال يطمع فيها. وبما أنه ضالع معها في أعمالها المشبوهة، فإنه كثيراً ما كان أداة نزواتها الغاشمة. وهكذا تطلب منه **لاميرتوي** بنفسها أن ينقطع لخدمتها مرّة أخرى. فما هي هذه الخدمة ؟ إنها في غاية البساطة. فلكي تنتقم من أحد أصدقائها الحميمين الذي تتقزز من غطرسته، تكلف **ڤالمون** بإفساد **سيسيل ده ڤولانج** خطيبة ذلك الصديق. وكانت هذه الفتاة، قريبتُها، قد خرجت لتوِّها من الدير — وهي بكر غبيَّة إلى حدّ ما، يتغلَّب عليها بسهولة. ويرتضي **ڤالمون** المغامرة بلا حميَّة — فذلك مجرد ألهيَّة. ومع ذلك يأتي ما يذكي حماسه : **فـڤولانج** الصغيرة، التي تكره خطيبها، تظن أنها تحبُّ الفارس النَّبيل **دانسني** الذي يعتبر **ڤالمون** بالذات المؤتمن على أسراره. ويهتك **ڤالمون** عرض الفتاة بحجة تيسير هذا الغرام. ثم يهدِّيء، وهو الماهر حقّاً، من روعها ويدرِّبها على الاستسلام

ويستدرجها إلى أن تحب غلطتها. وباختصار، يصيِّر الفتاة الساذجة فاجرة. وإذ تحتفظ **ڤولانج** الصغيرة لـ**دانسني** بخير ما في روحها، فإنها تزداد استسلاماً لشهواتها حتى اليوم الذي أجهضت فيه، ـ دون أن تحدثها نفسها ولو بأنَّها كانت حبلى. وتنفِّرها هذه الحادثة الغريبة من العصر وتدفعُها إلى ارتداء الحجاب. وما إن ظنَّ **ڤالمون** أنه بريء الذِّمَّة إزاء **لاميرتوي**، حتى عاد إلى محاولة استمالة **السيدة ده تورڤيل**. فهو يودُّ أن يخاطر بالثروة، ولكن مساعيه تذهب سدى ويدوم الحصار. صحيح أن الماكر قد تنبَّه فعلا إلى أنه أوحى للرئيسة حبّاً رهيباً. لكن ما العمل إذا أحبطته عزَّة نفس المعنيَّة ؟ هكذا سيلجأ إلى أبرع خططه لترويضها. فهو يريد أن تؤمن عدوَّته الحسناء، أكثر دائماً، بعفَّتها، حتى تحسن التضحية بها من أجله. وبعد دفاع مؤثر، تستسلم الرئيسة. فهي تخونها عِزَّتها، فتقتنع أنها بخضوعها تستطيع أن تنقذ مضطهدها. وتبدو الحياة في أوَّل الأمر معطية إياها مبرِّراً : فـ**ڤالمون** يحبُّها حبّاً حقيقيّاً. لكن ذلك آستغناء عن **لاميرتوي**. فهذه الأخيرة تغتاظ فعلًا من هذا الحبِّ المتبادل. وبما أنَّها لا تفوِّت أيَّ فرصة لتثبيت يدها جيداً، فإنها تعلن عجز شريكها عن مقاطعة الرئيسة. وهنا ستُجاوز فظاظة **لاكلو** الحدَّ : فهذا الإعلان يجدِّدُ في نفس **ڤالمون** طمعه في **لاميرتوي**. وبمجرَّد التبجُّح، يريد مرَّة أخرى أن يتمتع بها، ولو برهة من الزمن. فيهجر المرأة الرائعة، بلا حياء، بعد أن قاسى الكثير لاستمالتها. ولن تعيش الرئيسة **ده تورڤيل** بعد هذه القطيعة : إذ تختفي في كره نفسها فتنضني همّاً وينتهي بها المطاف إلى الموت ضنىً. ولا يتأخَّر **ڤالمون** عن أداء ثمن هذه الحظوة غالباً، والحق يقال. ونعلم كيف كان ذلك : فهو يثور لخيبة انتظاره، فيختلف مع **لاميرتوي**. وتنتقم **لاميرتوي** منه بأن كشفت للفارس **دانسني** كل خبايا القضيَّة التي تمثل **ڤولانج** الصغيرة بطلتها. ويشترط **دانسني** أن يُرَدَّ لها **ڤالمون** الاعتبار فيقتله في هذه المبارزة. ولا يبقى بعد موت **ڤالمون** إلّا الحديث عن **لاميرتوي**. فهل يا ترى ستعاقب على كل ما أتته من شرور ؟ لاشك في ذلك. وهو عقابٌ مكرَّسٌ لوعظ القارئ. هكذا ستُمنَى **لاميرتوي** بثلاث مصائب متتالية : فهي غنيَّة، وستفقد ثروتها بعد بضع محاكات؛ وهي في صحَّة جيِّدة، وستصاب بالجذري ؛ وهي جميلة، وسيفسد هذا المرض جمالها. وعليه، يمكن القول إن النهاية تتوِّج هذا العمل الأدبيّ. ـ تر. عربيَّة : أديب مروة، بيروت، منشورات المكتب التجاري، 1959.

علم الأخلاق (ETHICS) [40].

عفو مزدوج (DOUBLE INDEMNITY) [234].

عرس پيليوس وثيتيضوس (DE NUPTIIS PELEI ET THETIDOS) [242]. من قصائد **كايوس ڤاليريوس كاتولوس*** (88 ـ 55 ق.م) المستوحاة من الأساطير (القصيدة الرابعة والستون من **أشعاره** [Liber Valerii Catulli] والثانية من مجموعة القصائد الأسطورية). وموضوعها آن **ثتيضوس**، بالرغم من أنها حورية بحرية، لم

تتردَّد في الزواج من فانٍ، هو البطل **بيليوس**. ويُقام عرس باذخ، وتُمنح هدايا فاخرة للزوجين الشابين، وأبرزها كلها قطعة القماش الأرجوانية المخصصة لتغطية سرير العرس ؛ فهي فعلاً مطروزة تماماً بموتيفات تستحضر قصة **أريان**، الزوجة التي هجرها **تيزي** في جزيرة **ناخوس**، فصارت زوجة **باخوس**. وبعد الفَانِينَ، ظهر **الأولمبيون** أنفسهم في القصر الذي يُقام فيه العرس، وتكهنوا لـ**ـثيضوس وبيليوس** بالحياة والمفاخر ومجد **آخيلوس**، الذي سيكون ثمرة قرانهما.

عظمة سيزار بيروتو وانحطاطه

(GRANDEUR ET DÉCADENCE DE CÉSAR BIROTTEAU) [48، 60، 125 (هـ 17)]. إحدى أشهر روايات **أونوريه دِه بلزاك*** (1799– 1850)، التي تشكل جزءاً من «**مشاهد الحياة الباريزية**» (←«**الملهاة البشرية**») والتي نشرت سنة 1837. ويتعمد **بلزاك** جعل هذا العنوان، خصوصاً إذا قورن باسم البطل الشخصي، يذكِّر بعمل **مونتيسكيو** الأدبي الذي هو «**تأملات في أسباب عظمة الرومان وانحطاطهم**» ؛ وإذا عرفنا العناية التي كان **بلزاك** يختار بها اسم شخصياته وعناوينه، فإننا لا نستطيع ألا نتبين فيها تلميحاً فكاهياً. ثم إن العنوان الكامل للطبعة الأصلية هو الآتي : «**قصة عظمة سيزار بيروتو، العطار وفارس جوقة الشرف ووكيل عمدة دائرة باريز الثانية، وانحطاطه**». يحقق **سيزار بيروتو** العطار تجارة رابحة ؛ ويَحُوزُ الأمجادَ ويأمل في أن يُمنح وساماً. ففي نظره أن سياق الحياة يجب أن يواكب تغيرات الوضع المجتمعي، لذلك قرر أن يوسع منزله ويزينهُ قبل أن يعيّن فارس **جوقة الشرف**. ويقترح عليه الموثِّق **روكَان** مضاربة سيكون عليه أن يحققها مع بعض أصدقائه، وهي أن يشتروا أراضي بربع قيمتها الحقيقية والذي سيستردُّونه عما قليل. وترتاع زوجة **بيروتو** لمخاطر المشروع، فتحاول أن تثنيه عن هذه العملية، ولكن دون جدوى. والمحرِّض على هذه المضاربة هو الشاب **دي تيِّيه**، أمين **سيزار** السابق، الذي بلغ مستوى رجال المال. فـ**ـدي تيِّيه**، الذي كان قد حاول فيما مضى أن يغوي **كونسطانص** زوجة رئيسه، والذي كان قد اختلس ألف ريال قبل أن يرحل، لم يغفر لـ**ـآل بيروتو** اطلاعهم على غلطة الشباب هذه. وتلقي ثروة **بيروتو** آخر صيحة عندما يقيم مأدبة عشاء فاخرة وحفلة رقص عظيمة حضرهما ممثلون للعلم والسياسة والمال. ومع ذلك، كان **بيروتو** قد أمضى العقد لشراء الأراضي واستدان ثلاثة مئة ألف فرنك. وكان ذلك بداية الخراب. يطرق عدَّة دائنين الباب، ولا تكون في حوزته أموال جاهزة. ثم تأتي قاصمة الظهر، وهي : أنَّ الموثق **روكَان** يهرب، بعد أن اختلس المبالغ التي كان قد آؤتمن عليها من أجل عملية الأراضي. ويفلس **بيروتو** ويحكم على تجارته بالإفلاس. ويحافظ على كرامته، فيرضى لنفسه ولأهله بوظيفة متواضعة وجدها له أصدقاؤه الأوفياء ؛ لكن فكرته الراسخة هي الحصول بأي ثمن على رد الاعتبار. وسيكون للرجل المسكين هذا الرضى الأخير، تساعده أسرته، وخصوصاً أحد مستخدَميه

السابقين، **بوبينو** الطيِّب السخيّ، الذي، بعد أن عمل في بيت **بيروتو**، صار شريكه، ثم خطيب ابنته **سيزارين**. فلرئيسه السابق يدين بازدهار تجارة العطور التي أعدَّها على نفقته أملاً في الثراء.

وموضوع هذا العمل الأدبي مستَمَدٌّ من الواقع بل من أخبار الجرائد. وكان نموذج **بلزاك** يسمَّى **بولي** وكان عطّاراً. وكان قد اخترع لتوِّه خَلَّ الزينة الذي يحمل اسمه، عندما نهب الشعب متجره عام 1830. وأمضى أكثر من خمسة عشرة عاماً، بعد إفلاسه، في تسديد المطلوب لدائنيه ومات في المستشفى. وقد عدَّل **بلزاك** هذه القصة كثيراً، ما دامت نهاية **سيزار بيروتو** ليست مصيبة، بل النهاية المنطقية والمريحة لمغامرة مضطربة؛ وقد ألحق بها خصوصاً قضيَّة المضاربة هذه المميِّزة للعصر غاية التمييز. ونتيجة هذه التعديلات كلِّها، هو أنه لم يطوِّر مدى القصة فحسب، بل قيمتها أيضاً، وأنه جعل من **سيزار بيروتو** تجسيد برجوازية باريز الصغيرة التجارية. فهي، النشوى باضطراب الثلاثينات المالي المدوِّخ، تطمح إلى الارتفاع إلى عالم رجال الصرف والتجارة ومخالطتهم. وهو لم تعد تكفيه الثروة، بل يحتاج إلى الأمجاد. وتصير هذه الحاجة، عند **بيروتو**، هوساً يفقده كل ذلك الرشاد الذي دان له بنجاحه: فهو يظهر، بالتناوب، نشيطاً أو جباناً وضعيفاً إلى حدٍّ يُرثى له. ويضفي عليه الزهوُ والخيلاء سذاجة تؤهله لأن يلعب دور ضحية المتآمرين والدساسين. إن الرواية ليست قصة طَموح بقدر ما هي قصة إنسان. إن **سيزار بيروتو** مضحك، ولكنه مؤثِّر. وهذه الرواية هي إحدى الروايات التي يُفلح همُّ واقعية **بلزاك**، الذي يذهب إلى حد إعادة إنتاج الميزانية وإدخال قارئه في أسرار الحسابات، يفلح خير ما يفلح في أن يفرض علينا جواً وأن يخلق واقعاً روائيّاً مقنعاً كواقع الحياة نفسه.

ف ـ

فاسينو كاني (FACINO CANE) [227]. أقصوصة لـ**أونوريه ده بلزاك***، نُشرت عام 1836 وتشكل جزءاً من «مشاهد الحياة الباريزية» (← «**الملهاة البشرية**»*). يسكن طالب شاب حيّاً عامراً، فيحدوه الفضول إلى ملاحظة سكانه. وتدعوه خادمته إلى حفلة عرس أختها، فيتأثر فيها بتعبير نافخ الكلارينيت ضمن الجوق، المتألِّف من ثلاثة عميان عجزة من ملجإ **كانزڤان**. ويبدو له قناع العجوز، الذي يسمِّيه زميلاه «الدوج» الشبيه بقناع **دانتي**، يبدو له من الأهمِّيَّة بحيث لا يستطيع مقاومة لذَّة استفساره. ويروي له الرجل قصته: فاسمه الحقيقي هو **فاسينو كاني**، أمير **ڤاريس**، وينتمي إلى سلالة قائد المرتزقة الشهير الذي يحمل الاسم نفسه. وفي سنة 1760، وهو شاب نبيل غني وسيم في العشرين من عمره، يعشق امرأة من أسْرة **ڤندرامان** متزوجة بطبيب ممارس في البندقية، هو **ساگريدو**. ويضبطه الزوج في حالة تلبُّس، فيصيبه إصابة خطيرة ويُزَجُّ به في السجن، وفي زنزانته، يكتشف نقشاً عربيا، يُخبره بأن أعمال تنقيب قد سبقت مباشرتها في عين المكان، ويدلُّه على وسائل مواصلتها. وبعد

شهر من العمل المضني، يصل إلى دهليز مليء بالذهب والماس، إنه كنز جمهورية البندقية السري. ويفرّ ومعه ثروة. وفي سنة 1770، يأتي إلى باريز ويقيم فيها باسم مستعار ولقب إسباني. ويعيش عيشة راضية إلى أن يفقد بصره، الأمر الذي عزاه إلى الشّمّ والرُّؤية من بعيد. وبعد أن جرَّدته امرأة وهجرته، يُحْبَس على ذمة الجنون، ثم يؤوى في ملجإ كانزڤان، ولا يستطيع أن يكف عن التفكير في الكنوز التي تنتظره. ويحاول عبثاً أن يُقنع أحدهم بأن يهديه إلى البندقية. ولا يصدقه أحد. وحينئذ يصيح الطالب الشاب «سنذهب إلى البندقية». وبعد ذلك بشهرين، يموت فاسينو كاني بنزلة رئويَّة. وأقصوصة بلزاك القصيرة هذه تنطوي في الوقت نفسه على استحضار للحياة في إيطاليا في نهاية القرن 18، وعلى جو غامض، دال جداً على نزوع المؤلّف إلى الأسرار والمؤامرات. ولكن الأهم هو أن هذه الحكاية، المكثفة إلى أقصى الحدود والمفعمة بالحياة، مسكونة كلها بهاجس الذهب. لقد كانت تحتوي على مادة تفاصيل أوسع وقِصَرُها بالذات دليل على غنى الخيال عند بلزاك.

فوݣ (FUGUE) [188].

الفيݣـارو (LE FIGARO) (جريـدة ـ) [67].

(في ظل) الفتيات المزدهرات (A L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS) [64ـ65، 67، 87، 89ـ90، 103، 119، 123 (هـ 4، 5)، 133، 138، 147، 150، 152، 161، 162، 211، 251].

ڤ ـ

القالس (LA VALSE) [122].

ص ـ

الصورة المكبَّرة (L'AGRANDISSEMENT) [124 (هـ13)].

صورة الفنَّان في شبابه (A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN) [199ـ200].

الصخب والعنف (THE SOUND AND THE FURY) [131، 188]. رواية رائعة جدّاً، للكاتب الأمريكي الشمالي **وليم فوكنر***، نشرت عام 1929. وبها كسب شهرته. وقد اقتبس عنوانها من **شكسبير** الذي عرَّف الحياة في نهاية مسرحيَّته «**مكبث**» هذا التعريف: «إنها قصة يحكيها أبله، قصة مفعمة بالصخب والعنف، ولكنها خالية من الدلالة». والكائن الذي يأخذ الكلمة في مستهل الكتاب أبله حقيقةً. فهو يبلغ من العمر ثلاثاً وثلاثين سنة. وكان يدعى **ماوري**، ولكنه يُلقَّب باسم **بِنْجِي** (وهو تصغير لاسم **بنـجامين**) لأنّ **ماوري** اسم عمه أيضا ولأنّ عمه لا يشرِّفه أن يكون له مثل هذا السميّ. واليوم الذي يُستَمعُ إليه فيه هو 7 أبريل 1928، ولكنه لا يحدِّثنا فقط بما يفعله أو يراه في ذلك اليوم (وهو أمر غير ذي بال على الإجمال). وفي كل لحظة، يصطدم بجزئية تذكِّره بجزء من الماضي تذكيراً

حادًا، غالباً ما يكون مؤلماً. ولا يفهم **لوستر**، الشاب **الأسود** المكلف بالسهر عليه، لا يفهم هذا الشخص العجيب. ويتركه يقترب من ملعب للكولف ظنّاً منه أن ذلك سيسلّيه. فينادي أحد اللّاعبين الكادي (صبيّ الكولف). والحال أن أخت الأبله، التي تعيش الآن بعيداً، كانت تدعى **كادي**. ويتذكر المسكين أنها كانت تحبه كثيراً وتهتم به. فيأخذ في الصياح إلى أن يجد **لوستر** وسيلة لتسليته. وعلى العموم، فإن الجو الذي يسود حوله يوم 7 أبريل هذا يقلقه. فهو يحس به مثقلًا بمأساة كامنة إحساساً غامضاً. ويذكره ذلك بأيّام مشابهة: دفن جدّته لمّا كان في ميعة الصبا، ثم زواج **كادي** فيما بعد. وتحدثنا قلوبنا بأن هذا الأبله البئيس عاجز عن أن يقص علينا بحد أدنى من المنطق والتماسك الأحداث التي عاينها أو شارك فيها: هذه الأحداث، التي تشكل في ذاتها القصة المأساوية والقلقة، الملأى بمحبّة عائلة **كوميسن** وجنونها ودمها، لا يعرضها علينا عرضا وإنما يجعلنا نستشفّها استشفافاً. لكن **فوكنر** كتب هذا المونولوج المدهش بحذق وسجية نشعر معهما بلذة معيّنة ونحن ندخل إلى لعبته. وتخلق تمتمات معتوهه واستهلالاته ــ «كان **قْبِرش** يحس بالمطر. كان يحس بالكلب أيضاً. كنا نسمع النار والسطح» أو «كنت أحاول أن أقول لهم، وأدركت ذلك. كنت أحاول أن أقول لهم، وصاحت، وكنت أحاول أن أقول، كنت أحاول، وبدأت الأشكال المضيئة تتوقف، وحاولت الخروج» ــ، تخلق جوّاً عنيفاً مضطرباً ثقيلًا له قدرة عظيمة على الفتنة.

لكن الأبله يسكت فجأة. وقال بطريقته الخاصة ما كان يعلمه. وينوب أخوه **كنتان** مَنَابَه فيكشف لنا كيف ولماذا انتحر يوم 2 يونيو 1910، بينما كان طالباً في **هرفْرد**. وبالطبع كان أكثر وضوحاً وأكثر صراحة من **بنجي**، ولكنه يستحي مما فيه ولا يجرؤ على الإقرار به إلّا بتحفظات كثيرة. ولذلك تكتنف شخصيته هالة من الغموض لا تتبدَّد إلّا رويداً رويداً. وهو ــ كالأبله ــ يحب أخته **كادي**. لكن بينما كان تعلق الأبله بريئاً (فهو لم يهاجم **كادي**، بل إحدى صبايا المدينة، وهي محاولة كلّفته الإخصاء)، كان **كنتان** يحسُّ بمحبة رجل حقيقية. ولعلّه كان كافياً أن تشجعه أخته قليلًا لكي تتلاشى الوساوس التي كانت تستبدُّ به، ولكنها تحترس منه احتراساً، فلا تحبه إلا حبّاً رقيقاً. وبالمقابل، فبينما ظل الفتى غير مبال بالنساء الأخريات، لم تمتنع هي عن اتخاذ عشاق، ثم زوج بعد الحمل. وتهيج غيرة **كنتان**. فيحقد عليها وعلى عشاق رفيقاتها الذين يمثلون أدوار **ضون جوان** ويستمدُّ منها سعادة ظاهرة. وفي 2 يونيو، وبعد زواج **كادي** بأكثر من شهر، يغيب عن دروسه، ويستشري مَكَاوِي، ويخفيها تحت قنطرة، بعيداً قليلًا عن المدينة. وهذه النزهة هي التي يحكيها **فوكنر**، بدقة كبيرة تارة وإضمارات بارعة تارة أخرى. فهو يستعمل وسائل مختلفة جداً، فينجح في خلق جوٍّ مضايق كجو مونولوج **بنجي**، ولكنه أكثر منه إيلاماً وحنينية موسيقياً. وتختلف النبرة، مع **جيزن**، الأخ الثالث. فهو أيضاً غيور، بل ساخط وحسود. وقد كان مجروح القلب لأن أباه لم يفعل له شيئاً، وقد

باع مرجاً كي يحصل على المال الضروري لتعليم **كنتان في هرڤرد**. ثم إنه كان متكلًا على زوج **كادي** كي يجد وضعية مربحة، ولكن هذا الزوج سرعان ما سئم فِسْقَ زوجته، فهجرها وأهمل **جيزن** نهائياً. وعندما يتحدث (نعود إلى أبريل 1928، ولكن هذه المرة إلى يوم 6، بينما كان **بنجي** قد دعانا في مستهل الكتاب إلى أن نعيش يوم 7)، يشتغل - على مضض فعلًا - عند بائع خردوات ويؤمن معاش أسرته كلها تقريباً، أي أمه (أما أبوه، المدمن على الشراب، فقد توفي ما بين 1910 و1928) و**بنجي** وبعض الخدم السُود وابنة **كادي** التي تدعى **كنتان** كخالها المرحوم. صحيح أنه يصادر الشيكات التي تبعث بها **كادي** إلى ابنتها، على سبيل النفقة ومصروف الجيب (متظاهراً، أمام أمه، برفضها وإرجاعها إليها). ويستخدم هذا المال «للاتجار» في **البورصة**، ولكنه يُدينُ «يهود نيويورك»، الذين يسرقونه ويُضلِّلونه على حدِّ زعمه. ومع ذلك أخفى في بيته مبلغاً لا بأس به من المال. وخلال يوم 6 هذا، نراه يسرع هنا وهناك ماكراً كذّاباً سادياً، إلى مختلف مشاريعه ويحاول أن يراقب آبنة أخته، التي تغيب عن المدرسة لتتسكّع صحبة ممثل مسرحي، أتى إلى المدينة بمسرح متنقل. لقد كانت تشبه أمها. ولم يكن الممثلُ المسرحيُّ أوَّل من يذهب معه. وبما أن **جيزن** خبيث وحاد الذهن نسبيّاً، فإنه يتبيّن فعلًا أنَّ آبنة أخته تعيسة، وهو أمر مفهوم، بسبب الأسرة وخصوصاً الخال الذي تنتسب إليه. ويخمِّن أنها تحلم بالهرب. ويحل صباح يوم 8 أبريل.

ويتخلّى المؤلف عن تقنية المونولوج، فيحكي نهاية قصته موضوعيّاً. ونعلم سلفاً أن **بنجي** قد أبصر **كنتان** تتسلّل من إحدى النوافذ في مساء يوم 7. ولذلك لا نفاجَأ ونحن نلاحظ مع **جيزن** أنها اختفت، ومعها السِّرّ الذي تخفيه. وينطلق في أعقابها، ولكنه يدرك، منذ أوَّل الظُّهر، أنه لن يعثر لها على أثر. وإذا كان مونولوج **بنجي** مكتوباً بجُمل قصيرة، مبتورة، لاهثة، أشبه ما تكون بوميض البرق في الليلة الظلماء وإذا كان مونولوج **كنتان**، على العكس، مكتوباً ببعض الإسهاب الرومنسي، فإن حكاية **جيزن**، البسيطة ولكن المتماسكة، تعكس جفاف الشخصية المقصود والمعلل. وتذكر النبرة التي يتبناها المؤلِّف في نهاية الكتاب، تذكِّر في الوقت نفسه بنبرات الأقسام الثلاثة الأولى، المختلفة مع ذلك، وتضفي على العمل الأدبي وحدته.

إن هذه الرواية، كمعظم روايات **فوكنر**، مبهمة وثقيلة، ولكن لهذا بالضبط ترجع قدرتها العجيبة على الفتنة. فـ**فوكنر** لم يكن يقصد الوضوح، وإنما الذي كان يريده هو خلق جو - جو غني، مضايق، استوائي. وقد نجح في ذلك أيّما نجاح بحيث لا يستطيع المرء أن يتحرر منها بعد أن يقرأها. وإذ هو يكدس، بل غالباً إذ هو يردِّد صوراً مفاجئة جدّاً أحياناً، ولكنها تفرض نفسها دائماً، وتفاصيل ملموسة ومألوفة، أضفى على كل شخصياته حضوراً لافتاً للنظر. وهذه الكائنات المصوَّرة بكثافة هاجسةٍ عاجزةً عجزاً خطيراً، أمام حتمية أهوائها، مثلما أن المجتمع الذي تعيش فيه - والذي يتلف ويموت وهو يحلم بإشراق العصر

الاستعماري – عاجز عن مقاومة حتمية الزمن الذي يمرُّ والأشياء التي تتغير. ولا ينجو من هذا الإنحطاط إلّا **السُود** ؛ وهذا سببُ هدوئهم النسبيّ، الذي يحمل أمارة الطراوة في هذا الكتاب الذي جماله مبسوط عموماً وخانق بعض الخنق. – تر. عربية : جبرا إبراهيم جبرا، دار العلم للملايين، بيروت، 1963.

ق –

القبطان فراكاس (LE CAPITAINE FRA-CASSE) [126 (هـ 31)]. رواية **لـتيوفيل كَوتييه*** (1811 – 1872)، نشرت عام 1863. تعرض علينا في البداية قصراً مهجوراً في غسقونية، في النصف الأول من القرن 17، يعيش فيه آخر وريث **لـآل سيكَونياك** عيشة بئيسة حزينة، صحبة خادم عجوز وفرس نحيلة وقطة. وتقطع عليه فرقة من تسعة ممثلين هزليين متجوِّلين عزلته التي يخيِّم عليها الكسل، طالبين منه أن يستضيفهم ليلة واحدة. ويفتن هؤلاء الناس الغرباء (وهم **بلازيوس** المتحذلق المحنَّك السكير ؛ **وتيران**، وهو نوع من العملاق الخشن طيِّبِ القلب ؛ **وماطامور** «باتِرُ الجبال» ؛ **وليآندر** ؛ **وسكايان**) المصحوبون بأربع نساء (هنّ **سيرافينا** ؛ **وإيزابيلا** الرقيقة الساذجة ؛ **وزيربين**، الخادم المثيرة والشهية ؛ **والسيدة ليونارد**، العجوز الفظة)، ببشاشتهم ولغتهم المتصنِّعة بأناقة (فنحن في عصر «المتحذلقات»)، وبهجتهم غير المبطَّنة بسوء النيَّة، يفتنون **البارون ده سيكَونياك** الشاب ويقنعونه بالانضمام إليهم، وذلك على الأقل للذهاب إلى پاريز التي سيجد فيها حظاً أحسن. ثم ينتهي المطاف بهذا الشاب إلى أن يصاحب هؤلاء الناس الطيبين، وعند موت **ماطامور** المسكين يقبل أن يحل محله، ويحمل اسم **القبطان فراكاس**. ويبدأ حب عميق ورقيق يربطه بالفتاة **إيزابيلا**. وفي أثناء ذلك، تجري مغامرات غريبة وتعرض علينا أوصاف لطيفة للبلدان والقرى والفنادق والحانات والمواخير والمسارح والمدن ؛ إلى أن يختطف نبيل متعجرف، هو **الدُوق ده ڤالمبروز**، **إيزابيلا** ويحملها إلى قصره، بعد أن أغرم بها وصدَّته. ويحاصر الممثلون الهزليون القصر بقيادة **سيكَونياك**، ويخلصون الفتاة، ويجرح البارونُ الدُوقَ المختطِفَ جرحاً بليغاً في المبارزة. ويظهر أبو آلمختطف، وهو الأمير **ده ڤالمبروز** العجوز، الذي يحمل آبنه، ظانّاً أنه مات، ولكنه في الوقت نفسه يتعرَّف في **إيزابيلا** بنته الوحيدة، التي كانت قد آختطفت منه. وفي غضون ذلك، وبعد أن أيقن **سيكَونياك** أنه قتل الدُوق، يقبل أن ينفصل عن الممثلين الهزليّين وأن يعود إلى قصره حتى ينجو من الخطر الذي يتهدَّده. ولكن الدوق **ده ڤالمبروز** لم يمت ؛ وعندما يبرأ من جرحه الشديد ويشفى من هواه، يتصالح مع **سيكَونياك** الذي سيتزوَّج **إيزابيلا** ويستردّ تلك الرتبة المجتمعية التي تقتضيها نبالته وقيمته. وأما آلقسم الثاني من الرواية، فهو – كما نرى – مطنب ومتكلف بعض التكلُّف. (بل لا ينقص كنز يُعثَر عليه في القصر، ويستفيد منه آلبطل). وبالرغم ممّا في الرواية من بطء وعيوب، فإنَّه يمكن

اعتبارها أنجح الأعمال الأدبية النثرية عند هذا المؤلّف المثير وأكثرها تمييزاً له.

قصة طوم دجونز اللقيط (THE HISTORY OF TOM JONES A FOUNDING) [199، 234]. رواية ضخمة للكاتب الإنكليزي **هنري فيلدينك*** (1707–1754)، نشرت عام 1749. فهي تتضمن ثمانية عشر كتاباً، وبالتالي تكون مادة ستة مجلّدات ضخمة. وهذا معطاها: **طوم جونز** ابن بالتبني لِثَرِيٍّ خيِّر هو السيد **أَلْوُوْرثي**. وقد ربّاه هذا الأخير مع ابن أخيه، واسمه **بليفيل**، الذي يجد نفسه وريثه من جهة أخرى. وبما أن **بليفيل** هذا منافق وصاحب منفعة، فإنه يكره **طوم**، لأنه لا يستطيع أن يخلُفَه في قلب **صوفيا** الحسناء، بنت **ويستيرن** الغضوب. وكان لابد لـ**طوم دجونز** مع ذلك من أن يستجيب لهذا الحب. وذلك لسبب بديهي: فبما أنه مفتون بـ**مولي سيكريم**، بنت خفير الصيد، فإنه يصمِّم على أن يتزوجها. وسيظهر سريعاً من جهة أخرى أن **مُولي** لم يُلْهِمْهَا إلّا شيطان الدلال. وبما أن **طوم دجونز** قد انتهى به المطاف إلى أن يتبين ذلك، فإنه سيقوم بنقد ذاتي لنفسه وسيُحس بقيمة حب **صوفيا**. ويحاول **بليفيل**، الذي تدعمه عمة **صوفيا**، أن يشي بـ**طوم دجونز**. ويبلغ أهدافه بحيث يُطرد **طوم** التعيس من طرف **ألوورثي**. ومنذئذ سيُجْبَرُ على أن يعيش حياة التشرُّد، تحت حراسة معلّم يدعى **پارتريدج**، الأمر الذي سيكلّفه شتى المحن. أما **صوفيا**، فإنها لم تنسه، مادامت لا تتردَّدُ في هجر بيت الوالدين ولا تفكّر في العودة، بعد أن بعثت بَمَالِهَا إلى **طوم**. ويحدُثُ يوماً أن تدخُلَ إلى نُزُلٍ، يوجد فيه من تحبُّه بالضبط. غير أن **طوم دجونز** يكون فيه ـ ويا للأسف! ـ مصحوباً بآمرأة، ليست في الحقيقة سوى مغامرة تُدْعَى **السيدة ووترز** والتي أنقذها من قُطّاع الطُّرق.

وفي حضور هذه المرأة، تنسحب **صوفيا**، ناسية منديلها، الأثر الوحيد المتخلِّف من حضورها ويأسها. ومنذ تلك اللحظة، تزداد الحبكة تعقيداً. وبالفعل، فإن **صوفيا** تلتمس مأوى من بنت عمتها، **الليدي بيلاصطون**. ومن سوء الحظ أن هذه المرأة تبذل جهدها لكي تزوجها لورداً اسمه **فيلامار**، وهو نبيل منحل الأخلاق. وإذ يشرع **طوم دجونز** ـ علاوة على ذلك ـ في البحث عن **صوفيا**، فإنه يصادف **الليدي بيلاصطون** ولا يستطيع مقاومة الرغبة في إبداء إعجابه بها. وينتهي به المطاف إلى الحصول منها على موعد ليلي. إلّا أنه يجد **صوفيا** مكان **الليدي** المعنية. وبما أن هذه الأخيرة قد عرضت بغتة، فإنه تنجم عن ذلك مشاهد مضحكة بما فيه الكفاية. ثم يودَعُ **طوم دجونز** السجنَ لجرحه شخصاً ما، عندما كان في حالة دفاع شرعي عن النفس. وبما أنه مهجور من الجميع، فإنه سينتهي مع ذلك بتحاشي القدر السيء، لأنه يتم اكتشاف أنه ابن أخت **ألوورثي** (غير الشرعي)، بما أن **بليفيل** السافل قد احتجز الرِّسالة التي كانت هذه الأخيرة قد كتبتها إلى أخيها قبل أن يقضي نحبه. وبعد أن يُفْضَحَ **بليفيل**، يصير **طوم دجونز** وريث **ألوورثي** ويستطيع أن يتزوَّج

صوفيا. ومَن ثم تنتهي «طيبة القلب الطبيعية»، التي يؤسِّس عليها فيلدينك مغزى قصته. إن هذه الرواية الكثيفة ـ بالرغم من العاطفية التي تسيطر فيها ـ تمتلك خصائص قيِّمة هي : حسُّ السرد ودقة التعبير وأخيراً فكاهة معينة من أكثر الفكاهات عذوبة.

قصص نموذجية (NOVELAS EJEMPLA-RES) [137].

القتلة (KILLERS) [181، 202]. ـ تر. عربية : إرنست همنكواي، **رجال بلا نساء**، ترجمة سمير عزت نصّار، دار الثروة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط. 1، 1987، ص ص. 88ـ109.

قضية لوموان (L'AFFAIRE LEMOINE) [196].

ر ـ

الرائعة المجهولة (LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU) [277]. رواية لـأونوريه ده **بلزاك*** (1799ـ1850)، نشرت عام 1832. يجري المشهد في محترف الرسام **بوربوس**، الذي يصل إليه توّاً الفنان الشاب **نيكولا بوسان**، الذي لا يزال مجهولاً، والأستاذ العجوز **فرينهوفر**. فيعجبون جميعاً بلوحة عظيمة، تمثل **مارية المصرية**، وعليها إشراق أشعة الشروق الأولى. فالأستاذ العجوز راض عن العمل، ولكنه يرى أن الرسم ناقص ؛ وفجأة يعتريه هيجان خلّاق، فيستحوذ على ريشة الرسم، ويحقق، ببضع لمسات عصبية، معجزة بَعْثِ هذه الصورة. لكن **فرينهوفر**، أستاذ التقنية، لم ينه بعد رائعته : «**نوازوُز الحسناء**»، التي يشتغل عليها منذ عشر سنوات، والتي لم يرها أحد قط. فهو لم يجد بعد النموذج الذي سيلهمه الكمال الذي يريد بُلوغَه. ويقترح **نيكولا بُوسّان** وضع المرأة التي يُحبُّها. وعندما يرى **فرينهوفر** العجوز ذلك الجمال منقطع النظير، ينهي عمله الفني في لحظة ويعرضها على الفنّانَيْن، اللذين يصيبهما الذهول ويتعرَّفان طَرف قدم عارية، شهية، حية، غارقة في فوضى من الألوان والتوينات والتفاصيل في نوع من الضباب عديم الشكل، وهي قدم لا يتبيَّنانها إلا بمشقة في زاوية من اللوحة. وتقتل الخيبة التي تقرأ على وجهي الرجلين، تقتل الأستاذ وحلمه الكبير بالكمال.

وقد أراد **بلزاك** أن يكشف، كما فعل في أقصوصة «**كَامبارا**»*، عن بعض محرِّكات النفسية البشرية السرية والمقلقة وأن يحلّل إواليات الإبداع الفنِّي، بالنظر إلى ما تستطيع أن تقدمه من معجز (← «**الملهاة البشرية**»*)...

الراين. رسائل إلى صديق (RHIN (LE). LETTRES À UN AMI) [99 (هـ 117)]. صدر عمل **فكتور هيكو*** (1802 ـ 1885) الأدبي هذا عام 1842. وكان **هيكو** آنذاك في أوج مرحلته الإبداعية ؛ فقد انتهى لتوِّه من إنتاج أربعة دواوين تتضمَّن بعض أجمل قصائده : «**أوراق الخريف**»

و«**أناشيد الغروب**» و«**الأصوات الداخلية**»*، و«**الأشعة والظلال**». وكان يحتلُّ مكانة بارزة في الحياة الأدبية الفرنسية ودخل لتوِّه الأكاديمية الفرنسية. ولكي يستريح من أعماله ويحج إلى تلك المنطقة **الراينية** العزيزة على قلوب الرومنسيين، شرع في السفر وفي نيته أن يجلب من هذه السفرة مواد أعماله الأدبية اللاحقة. وهذه المواد هي التي يقدِّمها لنا، في شكل حرّ جدّاً، في كتاب «**الراين. رسائل إلى صديق**». فقد جمع **هيكو** انطباعاته في كل طور من أطوار هذا السفر، وصاغها في شكل رسائل ربما هي خيالية من جهة أخرى. وقد قام برحلة أولى، طويلة نوعاً ما، من يوليوز حتى أكتوبر 1838. فانطلق من **باريز**، وجال أوّلا على ضفاف **المُوز**، في **إيكس ـ لاشاپيل**، ثم صعد نهر **الراين** من **كولونيا** حتى **ماينس**، وتوغل حتى **فرانكفورت** وختم جولته بـ**وورمز وسپاير وهايدلبرك**. وآستأنف رحلته في غشت 1839، فعبر في هذا آلدور **الألزاس ولافوري نوار وسويسرا**؛ وكانت محطته الأخيرة هي **لوزان**. وتتشكل لحمة هذه الانطباعات من كل شيء: ففيها مناظر طبيعية، وزيارات لمآثر تاريخية، وقصص سمعها من أفواه الرواة، وخرافات فلكلورية، ومغامرات أسفار. والحقُّ أن **هيكو** قد وجد في **ألمانيا** ضالَّته التي جاء ينشدها فيها: مدن محصَّنة متعالية مسكونة بأشباح الفرسان، وبقصص شيطانية؛ وحواضر قروسطية؛ ومناظر طبيعية موافقة للروح الرومنسية. ونرى في هذا سلفاً الخطوط العريضة لديكور مسرحية «**بوركَراف**» وبذور التصوير الحزين الذي يعكس كون **هيكو** بطريقة غريبة. ولكن هناك أيضاً ذلك المرح الذي يحدو **هيكو** الشاب، ذلك الميل إلى الضحك من كثير من المغامرات التي مرَّ بها في سفره وإلى عدم الإفراط في أخذ القصص الحزينة التي يرويها مأخذ الجدّ.

ومن الواضح أن رسالة طويلة (هي الرسالة 21، المحرَّرة في **بينكَن**، بتاريخ غشت 1838) غريبة جدّاً؛ فهي مكرَّسة بأكملها لـ«خرافة **پيكوپان** الوسيم **وبولدورا** الحسناء». ويتناول فيها **هيكو** بتهكم، متواصل أحياناً، وقريحة مليئة بالحيوية، خرافة مختَلقة، ولكنها تستلهم طريقة الرواة الرومنسيين الألمان. ومن سوء الحظ أن ليس في كتاب «**الراين**» إلّا قصص حديثة العهد، أو خرافات مثيرة، وليس آنطباعات الشاعر آلحيَّة وحدها، بل فيه أيضاً **الخاتمة**، التي لا يستطيع فيها **هيكو** أن يمتنع عن أن يعرض علينا أفكاره حول **ألمانيا وفرنسا** وحول علاقاتهما المتبادلة. وهو يتخذ هذا العرض ذريعة لإعادة كتابة تاريخ **أوربا الغربية** كله وسياستها كلها بأسلوب معقَّد مرموز. وتكثر المختصرات، التي يريدها أن تكون آسرة، وجوامع الكلم الجازمة، تكثر هنا وتخلِّف لدى القارئ إحساساً قاسياً بما فيه الكفاية. ومهما يكن من أمر، فإن كتاب «**الراين**» عمل أدبي مهم بحيويته، وفضول الرحالة الذي لا يكلّ ولا يملّ وموهبة الاستحضار لديه. ومن المؤكد أن **هيكَو** قد تأثر هنا بـ**ألكسندر ديما** الأب في كتابه «**آنطباعات رحلة**»، وهي مجموعة ضخمة

من حكايات آلسفر في تسعة وعشرين مجلّداً، صدر ضمنها، قبيل كتاب «الراين» لـهيكو، كتابُ «جولات على ضفاف الراين».

راشومون (RASHÔMON) [131، 202].

روبنسون كروزوي (← حياة روبنسون كروزوي، بحّار يورك، ومغامراته المدهشة الغريبة).

رحلة حول العالم في ثمانين يوماً (LE TOUR DU MONDE EN QUATRE-VINGTS JOURS) [202، 203].

الرسائل البرتغالية (LETTRES PORTU-GAISES) [265].

ش ـ

شجرات الغار مقطوعة (LES LAURIERS SONT COUPÉS) [187–188، 192، 220 (هـ 17)، 230، 241].

شكل الحسام [257].

ت ـ

تاريخ فرنسا (HISTOIRE DE FRANCE) [39].

تلال كفيلة بيضاء (HILLS LIKE WHITE ELEPHANTS) [181، 199، 202، 208]. ـ تر. عربية : إرنست همنكَواي، **رجال بلا نساء**، ترجمة سمير عزت نصّار، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط. 1، 1987، ص ص. 78–87.

تنكرات محتال (THE CONFIDENCE MAN, HIS MASQUERADE) [223] (هـ 52)]. رواية للكاتب الأمريكي ـ الشمالي **هرمان ملفل*** (1819–1891)، نُشِرت في نيويورك ولندن عام 1857. ينجح البطل، الذي هو دجّال يتنكّر في مختلف الأوصاف، غاية النجاح في خداع عدد معين من المسافرين الذين تنقلهم الباخرة «**فيديل**»، عبر نهر الميسيسيبي، بين سان لوي وأورليانز الجديدة. وهكذا يبتز منهم المال بشتى الذرائع. فهو يتظاهر، في البداية، بأنه أبكم وبذلك يستأثر باهتمام جمهوره وينال عطفه وهو يكتب على لوحة حِكَماً تدعو إلى الإحسان. ثم يتحوّل إلى زنجيّ ذي عاهة يستجدي الصدقات من المارة ؛ وعندما يُتَّهَمُ بالتظاهر، فإنه يدافع عن نفسه بذكر أسماء أناس محترمين غاية الاحترام يدّعي أنّهم يعرفُونه. ويعاود الظُّهور، لابساً السَّواد، فيحكي قصة تقيَّة لتاجر ويدلي له ببطاقات الزيارة التي ألقى بها المارة وهم يتصدَّقون على الزنجي ذي العاهة. وهكذا يحصل على مبلغ مالي ضخم. وعلى أثر ذلك، يجمع تبرعات بما هو ممثل مؤسَّسة برّ، ويبيع أسهم الشركة المفترضة بصفته وكيل شركة فحم وهميَّة، فيما يوزِّع قصيدة بخط يده ويدعو إلى الثقة والتضامن.

ويتاجر في مختلف الاختصاصات، ويصير عضواً في جمعية للفلاسفة. وفي النهاية، يلبس زيّاً غريباً، يقدم نفسه رحّالة عظيماً ويأخذ في المناقشة مع كل المسافرين الذين يوجد بينهم الصوفي الشاب **مارك وينصم** وتلميذه **إيكَبيرت** ؛ ولكنه لا يتمكن من ابتزاز سنتيم واحد منهم. وبمشاجرة مع شيخ عجوز تنتهي هذه الرواية الغريبة وغير المقنعة. ولا تتمكن مهارة الراوي من جعل عبثية الحبكات والمبالغات التفصيلية مشابهة للواقع. وعلاوة على حكاية الرجل اللابس ثوب الحداد، تتضمّن الرّواية، على غرار روايات القرن السابع عشر، قصصاً شتى كمغامرات **موردوك**، أو مغامرات **شارلمون**، أو مغامرات الصيني **أستير**.

تعليقات على حرب الغال **(COMMENTARII DE BELLO GALLICO)** [200، 254].

تقديس الربيع **(SACRE DE PRINTEMPS)** [217].

التربية العاطفية **(L'ÉDUCATION SENTI-MENTALE)** [111، 223 (هـ 53)، 255، 280]. – تر. عربية : سلسلة ماريان، نشر عويدات.

تريستان وإيزولدة [164].

تريسترام شاندي (← «حياة تريسترام شاندي وآراؤه»).

ثييتيتوس أو في العلم
Θεαιτητος η περι επιστημης

[248]. محاورة فلسفية لـ**أفلاطون*** (428 ؟ – 347 ؟ ق.م)، تنتمي إلى مجموعة المحاورات المسماة محاورات الشيخوخة (**بارمينيدس**، **السفسطائي**، **السياسة**، **فيليبوس**، **تيماوس**، **الشرائع**) ؛ وهي إحدى أهمها، سواء من حيث عرضها للمنهج والمذهب السقراطي أم من حيث نقدها للسفسطائيين والمذاهب التي يرتكزون عليها. وترمي المحاورة، التي تمسرح سقراط والرياضي **ثيودوروس** والشاب **ثييتيتوس**، ترمي إلى تعريف العلم،وهو تعريف يعمل **سقراط** على جعل مكالميه يكتشفونه عبر سلسلة من الأسئلة والأجوبة، مكتفيا هو نفسه بدور «مولّد» ذهن الآخرين (المنهج المايوطيقي). ويعرّف **ثييتيتوس** العلم أوّلا بأنه «إحساس» ؛ وهذا، كما ينبّه **سقراط**، إحدى تلك النظريات النسبوية التي كان كثير منها شائعاً في أثينا ذلك العهد. ذلك ما أمكن **بروتاكَوراس** أن يقوله فعلاً، وهو الذي جعل من الإنسان مقياس كل شيء، متخذاً بالمناسبة نفسها الإحساس مقياساً للحقيقة العلمية ؛ وذلك ما استطاع أن يزعمه أيضاً أنصار **هرقليطس**، الذين كانوا يعتبرون العالم دفقاً مستمرّاً، فيشيرون إلى اللقاء الحسّاس واللحظي بين الموضوع والذات على أنه الحقيقة العلمية الوحيدة الممكنة، ولو أنها نسبية وعابرة. لكن هذا التعريف متهافت : فلو كان الأمر كذلك، ولو كانت كل الأحاسيس صحيحة تماماً، لكان الناس ولكانت كل الآراء صحيحة

أيضاً، حتى ولو تناقضت فيما بينها. والحال أن ذلك غير مقبول : فالزمن، الذي يكذّب الآراء المغلوطة ويؤكّد الآراء المضبوطة، يثبت أن هناك حقيقة وخطأً فعلاً. ومن جهة أخرى، فإذا قبلنا بنظرية الصيرورة الأبدية، فإن الإحساس نفسه يصير شيئاً دافقاً ومتنوعاً دائماً من تلقاء نفسه، بحيث لن نستطيع ــ ولو للحظة ــ أن نقول إن شيئاً ما كائنٌ. وأخيراً فإن نشاط الذهن ليس إحساساً كله : فعندما نقول إن موضوعين يتشابهان، فإن الإحساس يعطينا الاثنين. غير أن تشابههما لا يتأتى من الإحساس، بل من مقارنة تجريها الروح نفسُها. ومن ثم يُضطر ثييتيتوس إلى تعديل تعريفه، فيؤكّد أن العلم هو «الرأي الصحيح». لكن إذا كانت هناك من آراء صحيحة وآراء خاطئة، فما الوسيلة التي ستمكّننا من التحقّق من الخطإ في أنفُسنا؟ إننا لا نستطيع أن نتصوّر أن الخطأ يَنتج عن خلط بين ما نعلمه وما نعلمه على السواء، ولا بين ما نعلمه وما نجهله، ولا بين ما هو كائن وما ليس بكائن (ما دام لا يمكن تصور ما ليس بكائن) ولا بين ما هو كائن وما هو كائن على السواء (لأنه لو كان الأمر كذلك، لكان علينا أن نعتبر الروح مجردة من التمييز تماماً). وقد يمكننا افتراض أن الخطأ يقوم على إضعاف للذكرى، قد يحمل على الخلط بين الأحاسيس الماضية التي نصوغ عليها أفكارنا الحالية، كصور مطبوعة في شمع شديد الرخاوة أو شديد القساوة؛ ولكن لو كان الأمر كذلك، لجاء الخطأ من تكييف ناقص للفكرة مع الأحاسيس، بينما يحصل حتى بصدد مواضيع مثاليّة تماماً، كما هو الشأن عندما نغلط في حساب. وأخيراً، فإذا تصوّرنا أنّ معارفنا المكتَسَبَة تتحرك فينا كما يتحرك الحمام في قفص، وأن الخطأ يقوم على الإمساك بواحدة في محل الأخرى، فقد يكون علينا أن نستخلص من ذلك أنها تنحصر في استبدال دراية بأخرى، أي أنها نتيجة العلم ذاته. ثم إنه ــ دون التخلي عن حل المشكلة ــ من البدهي أن التعريف الثاني مغلوط : فالقاضي الذي يحكم على واقعة لم يعاينها، سيكون رأيه فيها صحيحاً، ولكنه لن يستطيع أبداً أن يكون له علم بهذه الواقعة ؛ ومن ثم فالرأي الصحيح والعلم لا يلتقيان. وحينها يحاول **ثييتيتوس** أن يعطي تعريفاً ثالثاً، هو : أن العلم هو «الرأي الصحيح المقرون بالعقل». ولكن ما المقصود بالعقل ؟ هل معرفة كل العناصر المكوِّنة لموضوع ؟ وفي هذه الحالة، فمن يصيب في كتابة اسم **ثييتيتوس**، وهو يبدأ بالحرف **ث** [θ]، ويخطئ في كتابة اسم **ثيودوروس**، وهو يبدأ بحرف **ت**، سيثبت أنه ليس له علم بالحرف **ث**، فيما هو يستخدمه بعقل (أي وهو يعرفه، عنصراً مكوِّناً للاسم الأوّل) وبرأي صحيح عندما كتب اسم **ثييتيتوس**. وعند هذا الحدّ، تتوقف المحاورة : إذ كان على **سقراط** أن يعود إلى رواق الملك حيث ينتظره متّهِمُوه.

ومن ثم فإن «**ثييتيتوس**» تنتمي إلى ذلك النمط من المحاورات الذي يرمي فيه **أفلاطون** إلى تعليم نسق بقدرما يرمي إلى تعليم موقف ومنهج فلسفي مختلفين جوهرياً عن موقف المدارس التقليدية ومنهجها. ففي هذه الفترة، كان **أفلاطون** قد أوشك على الانتهاء من

عرض مذهبه، ولذلك كان يقف عند بعض المشكلات الخاصة ويحلو له أن يقرع فكرته بفكرة الفلاسفة الآخرين، وأن يدفع بها إلى أقصى النتائج وأن يدرس أصداءها في نفوس جمهوره. ومن ثم تنْطوي هذه المحاورات الأخيرة على أهمية فريدة من وجهة النظر التاريخية والتأملية والنفسية. وهذا ما آستتبع القوة المسرحية للكتاب : فمواقف الفلسفة ما قبل **السقراطيَّة** وما قبل **الأفلاطونية** لم تُنْتَقَدْ وتُنكر فحسب، بل استثيرت في حيويتها الشمولية ؛ وتشكّل لوحةٌ شبهُ كاملة للتفكير **الهلينيّ**، مع مجمل سريع لأسطورةٍ هنا وهناك، تشكل الخلفية التي يجري فيها البحث **السقراطي** والتي تخضع لها، إلى جانب شخصية **سقراط** الماكرة، شخصية **ثييتيتوس**، المتأمل، الذهن الوقاد المخلص، الذي يتوسَّم فيه **أفلاطون** توسُّم التعاطف نموذجاً لفيلسوف شاب. — تر. عربية : الأب فؤاد جرجي بربارة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1971.

خ —

الخاتم والكتاب (THE RING AND THE BOOK) [202]. قصيدة إنكليزية لـروبرت **براونينك*** (1821–1889)، نُشرت ما بين عامي 1868 و1889. وهي العمل الأدبي الرئيسي لهذا الشاعر. وقد استمد وقائعها من الكتاب الذي كان **براونينك** يسميه بنفسه «الكتاب الأصفر القديم» [The old yellow book] والذي كان قد اشتراه في فلورنسا، بساحة سان لورينزو. وكان هذا الكتاب يتضمن حكاية محاكمة الاغتيال الذي كان قد وقع في روما عام 1698. ويمكن القول إن **براونينك** قد شغله تأليف عمله الأدبي هذا منذ اليوم الذي اشترى فيه الكتاب القديم حتى يونيو 1862، أي ما يزيد على ثلاث سنوات. وقد ألهمت هذه الجريمة خيال الشاعر الذي كان مولعا كأبيه بالقضايا والجرائم المشهورة. و«الكتاب» الذي يلمح إليه العنوان هو الكتاب الذي اتخذه الشاعر أساسا لقصيدته. وكما أن الصائغ الذي يريد أن يصنع خاتما ذهبيا يكون ملزما بأن يمزج أشابة بالمعدن النفيس، ثم يعطي آلخاتم شكلا ويزخرفه، كذلك يكون المؤلِّف ملزما بأن يمزج بالذهب الخالص للكتاب القديم الذي أفرط في التقيد بالوقائع إفراطا فجا، أشابة خياله ؛ وهذا ما استتبع «الخاتم» المذكور في العنوان.

وإذا قيل إن القارئ الذي يكون قد وصل إلى نهاية بضعة آلاف بيت تتضمنها الكتب الاثنا عشر التي تتشكل منها القصيدة، إذا قيل إنه لا يعرف بالضبط كيف جرت الوقائع، لأنه لا يملك عنها إلا حكايات مجزّأة، فإنه يمكن التأكيد مع ذلك أن **براونينك** قد برع، حتى من وجهة نظر التقنية السردية، في استخدام المادة الموجودة، التي تتضمن «الحكم النهائي» وبعض الرسائل المخطوطة، فضلا عن الشهادات والدفاع. وعناصر القصيدة هي التالية : في سنة 1679 كان زوجان عجوزان هما **بييترو وڤيولانطي كومپاريني** يعيشان في روما. وكانت لهما موارد لا بأس بها، ولكنهما

استذانا. ولكي يمكن أن يؤول رأسمالهما لوارث، ونظرا لأنهما لم يخلفا وريثا، تبنيا بنتَ عاهرةٍ وسمياها **پومپيليا**. وكان في روما نبيل فقير، هو الكونت **كَويدو فرانسيشيني ضَارِزُو**، يبلغ من العمر حوالي خمسين سنة، ويرغب في أن يعيد تكوين ثروته عن طريق زواج مُربح. وبما أنه كان يظن **پومپيليا** غنية جدا، فإنه يطلب يدها للزواج ووافق الأبوان **كومپاريني** اللذان كانا من جهتهما يظنان الكونت يملك ثروة طائلة. وبعد حفل العرس، عاش الأبوان والزوجان في **أريزو**، ولكن سرعان ما عاد **پييترو وڤيولانطي** إلى روما. وكان الخلاف قد احتد سلفاً بين الطرفين، إذ اكتشف كل منهما الحالة الحقيقية لثروة الطرف الآخر. وبعيد ذلك، تعترف **ڤيولانطي** بالاختلاس الذي ارتكبته، فتُنصح بأن ترد الإرث الذي اختلسته لورثته الحقيقيين، إذا أرادت الحصول على المغفرة. وكان **كَويدو** يقسو على **پومپيليا** كثيرا. ويقرر أن يتخلص من زوجته التي لم يعد يجهل أصلها، فيتهمها بالخيانة الزوجية وحب الكاهن القانوني، **جيوسيپ كاپونساشي** الذي لاتكاد تعرفه. وعبثا تستغيث **پومپيليا** بالأسقف والحاكم من زوجها. وتقرر، وهي على وشك أن تكون أمّا، تقرر الهرب نحو روما تحت حماية **كاپونساشي**. ويُقبض عليهما في **كاسطيلنيوڤو** ويساقان إلى **السجن الجديد** في روما، في انتظار محاكمتهما بتهمة الزنى. ويحكم عليهما، بعد إقرارهما بذنبهما. ويُذهب بـ**پومپيليا** التي كانت على وشك الوضع، إلى بيت آل **كومپاريني** ويدخل الكونت **كَويدو** أربعة قَتَلة إلى البيت ويأمرهم بقتل زوجته وأبويها المفترضين ؛ ولكنه يُضبط متلبسا، فيقدَّم للمحاكمة ويُحكم عليه.

أما القصيدة التي تعرض الموضوع في الكتاب الأول وتروي نهايته في الكتاب الأخير، فهي سلسلة من المونولوجات المأساوية التي تعرض فيها الشخصيات بالتناوب الوضع كما يبدو لها. ويقدم الكتاب الثاني والثالث رأي روما ؛ والرابع، رأي المجتمع الأنيق الذي يتهم المذنبين والأبرياء أو يغفر لهم، لا مباليا ولاأخلاقياً بالتناوب. وفي الكتاب الخامس، يدافع **كَويدو** عن نفسه أمام محاكمته ؛ وفي السادس، يدفع **كاپونساشي** التهمة، وهو ساخط ؛ وفي السابع تروي **پومپيليا**، المحتضرة في المستشفى، قصتها الحزينة. وفي الكتابين الثامن والتاسع، يُظهر المحامون كل ما أوتوه من مهارة في الدفاع، دون أن يهتموا كثيرا بما قاله لهم زبناؤهم. وفي العاشر، يفحص البابا، الذي استأنف **كَويدو** الحكم بين يديه، يفحص المأساة المظلمة ؛ وفي الحادي عشر، يلعن **كَويدو** الكاهنين، اللذين جاءا يساعدانه في حبسه، ليلة إعدامه. ومن ثم تعرض القصيدة الوقائع نفسها من زوايا مختلفة، كما تظهر للشخصيات الرئيسية ولأولئك الذين لعبوا دورا مهما في أثناء المحاكمة. ويتمكن **براونينگ**، بغزارة إلهامه وغنى هذا الإلهام، الذي يميل إلى التعقيد، يتمكن من خلق صور شخصية مدهشة، قيِّمة في حد ذاتها، بمعزل عن الرابط الذي يربطها بالعمل الأدبي. فكل واحد يبحث عن الحقيقة، حقيقته، ويقولها ببساطة بشرية جدا وصدق مؤثر، بوقاحة وعنف، بعلم بالوقائع وتأويلها،

بطيبية متفهمة، كل حسب طبعه وطبيعته.

وقد أفرغ الشاعر جهده كله في هذا العمل الأدبي الضخم : فميله إلى المفارقة والغرابة، وإحساسه بالرأفة البشرية، وحبه للماضي، وآماله، كل هذا يشكل موضوعا للملاحظات ويحمل سمة الاندفاعات التي غالبا ما تبلغ كثافة غنائية وعظمة شعرية تجعلان من هذا العمل الأدبي، متفاوتِ القيمة بالضرورة، أحد أعظم روائع القرن 19. وتتخذ الموضوعة، وهي خبر مجتمعي تافه، تتخذ أرفع قيمة بشرية ممكنة. ويتحول البحث عن القيمة الشعرية في فظاعات رواية مثيرة، يتحول إلى علم نفس عالِم وإلى إعادة تشكيل مبتَكرة للوقائع والعصر. ويعيد الشاعر، المولع بمشاكل الذهن، يعيد خلق المأساة ليجعل منها رمزاً للندم والألم، للعظمة والبؤس البشريين. ولا تؤثر فيه إلا حقيقة الانفعال والروح. ويتضمن هذا العمل الأدبي عنصراً ملحمياً يحكم عليه معاصروه والأجيال اللاحقة بطرق مختلفة. وأما الشكل، فلم يكن محكما جدا، فهو يتضمن سذاجات وعيوباً ؛ ولم يكن البيت الشعري موزونا دائما، بل كان يبدو أحياناً مشوّه البناء. ولكن هناك لحظات كثيفة الانفعال (**پومپيليا** مثلا) ونبرات غنائية، في خاتمة القصيدة، تظهر الشاعر في عظمته كلها.

خاتم نيبيلـــونك (DER RING DER NIBELUNGEN) [160].

ض –

ضدّ سانت – بڤ (-CONTRE SAINTE BEUVE) [33، 36 (هـ 1)، 72، 125 (هـ 23)، 160، 280].

ضون كيخوطــــه (EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA) [109، 137، 242، 269، 277 (هـ 107)]. – تر. عربية : عبد الرحمٰن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965.

غ –

غيور إستَرامادور (-EL CELOSO EXTRE MENO) [137] (← **قصص نموذجية**).

الغيـرة (LA JALOUSIE) [131، 204، 272 (هـ 17)]. رواية لـ**آلان روب – گرييه*** (1957)، وهي أكثر أعماله الأدبية رمزية. وتبدأ الاستعارة من العنوان. ففي زمكان غريب، هو عبارة عن مغرسة من طراز استعماري ذات مشاهد يومية مكررة آلاف المرات، تبدو امرأة شابة، يُرمَز لها بحرف أ، وهي تمشط شعرها وقتا طويلا، وتتحدّث أحاديث محزنة عن مواهب **السُّود**، وتثور بعنف لسحق أم أربعة وأربعين على الجدار، وتذهب إلى المدينة مع **فرانك**، صديق الزوجين. هذا في حين يحقق غيور في الخيانة التي يحتمل أن تكون زوجته ترتكبها : هكذا تلاحظ نظرةٌ (لا يُسمى صاحبها أبدا) وتراقب من خلال الصفيّحات الخشبية التي تقطع رؤيتها. ويلجأ الرجل إلى العينين والخيال بحثا عن برهان. فيدمّر شكّه الزّمنَ بينما تدمّر رؤيته المنحرفةُ للعالم الفضاءَ : إنه يستخدم

منطقا مزدوجا، منطق اليقين عندما تكون الأمور ماثلة للعيان ومنطق الشك عندما تختفي و«يتكيَّف» الملاحظ مع واقع جديد. ويظل السؤال مطروحا : هل هو تواطؤ غرامي أم استيهامات «الزوج» ؟ لكن الجلي هو أن الأزمنة والظروف تختلط وتتقاطع. لحظات نوبة، تعود بعدها الأمور إلى نصابها فيما يبدو.

الغريب (**L'ÉTRANGER**) [231، 271 (هـ19)]. حكاية للكاتب الفرنسي **ألبير كامي***(**1913–1960**)، نشرت عام **1942**. «إنها توازن البداهة والغنائية الذي لا يستطيع سواه أن يمكننا من بلوغ الانفعال والوضوح في آن واحد»، كما سيقول **كامي** في كتابه «**أسطورة سيزيف**». والبداهة هنا محايدة. يتحدث رجل، ولكن **أناه** ليس لها وجه محدَّد، بل لها اسم فقط هو **مورسو**، وأحاسيس مجزَّأة، مدوَّنة كما هي في حينها. وسيدفن **مورسو** أمه : ينظر، يسمع، يدخن، سلباً. إنه لا يشارك : بل يجيب لا أقل ولا أكثر. وفي الغد، يلتقي بـ**ماري**، ويستحم معها، ويضاجعها، دون أن يريد شيئا، وهو لا يفعل ذلك إلا لأنها موجودة، ولأنه يجيب على ما يُسألُه وما يمثل بين يديه. كذلك **رايمون**، جاره، الذي يسأله صداقته، والذي يساعده، كما تجيب من يكلمك بإلحاح، دون أن تفكر في شيء بعينه. وتمضي الحياة، وهي تدفع الأيام، والعمل، والشمس، والبحر، وكل الأشياء يلاحظها **مورسو** بذهن خال ورائق، كل الأشياء التي تنعكس عليه ولكنه لا يستسلم لها. يدعوه **رايمون** للنزهة مع **ماري** وزوج صديق (رجل وزوجته) في أحد الشواطئ. وبينما كان الرجال الثلاثة يتجولون، يقترب منهم **عرب** يريدون تصفية حساب مع **رايمون**. وتقع مشاجرة. ينظر **مورسو**. وبعد أن عاد **مورسو** بمفرده إلى النبع الذي يتدفق في أحد أطراف الشاطئ، يلتقي فيه بأحد **العرب**. ولم يكن هذا الرجل يعني له شيئا، إنه لا يكنُّ له ضغينة، اللهم إلا ذكرى ما حدث، تلك الذكرى التي يكاد لا يتذكرها. لكن **العربي** يخرج سكينا، ويلمع النَّصْلُ في الشمس، فيطلق **مورسو** الرصاص من مسدس **رايمون** الذي كان في حوزته بالصدفة، طلقة وأخرى، وقد أعماه النور والعرق والجو الحارق.

وفي القسم الثاني تتحرك الآلة القضائية. يتأقلم **مورسو** مع حياة السجن الجامدة. الصمت، وكل يوم يَجْتَرُّ الأيام الماضية. ويكتشف **مورسو** أنه يكفي التذكر ليزول الضجر. وزياراته لقاضي التحقيق تشبه ما يقرأه في الكتب، وهذا يبدو له لعبة لا واقع لها. كذلك قضيَّته كلها : فسيكرِّر لنفسه أنه مجرم، ولكنه لا يشعر بذلك. يحكي الأشياء وهو يحاول أن يكون دقيقاً، ولا يفهمه أحد : يتم الحديث عن البرود والعناد. وفي المحكمة، يتهمه المدعي العام، الذي يستحضر الشهود، بأنه «دفن أمه بقلب مجرم» لأنه دخن وشرب قهوة بالحليب خلال السهرة المأتمية، ولأنه بدأ علاقة غرامية في اليوم التالي. وحينها يرى **مورسو** هوَّة الجرم التي يرديه فيها المجتمع وهو يربط بين لحظات لا تجمعها صلة ؛ إنه يخيف لأنه لا يتوافق

مع أي شيء ؛ وتحكم عليه هيئة المحلفين بالموت. وعندما يعود مورسو إلى زنزانته، يعمل على الإفلات من وسواس إعدامه المقبل. ويقول «إن ما يهمني الآن هو الإفلات من الآلية، ومعرفة هل يمكن أن يكون للمحتوم مخرَجٌ». ويكرر لنفسه عبثا أن الموت في سن الثلاثين أو الخمسين سواء، ويستند على الإحساس بالفرحة التي لا توصف عندما تخطر بباله فجأة فكرة الحكم عليه بعشرين سنة حبسا مع وقف التنفيذ. ويحاول اختزال هذه الفرحة، واستنفادَها : فيستبعد التماسه العفو، وينفجر بتمرُّد رجولي أمام المرشد الذي أتاه «مواسيا». وتعلمه فورة التمرد فجأة أن براءته تظل سليمة أمام عبثية حكم الناس، وأمام عبثية الحياة. لقد صار حرّاً بعد أن خلا من الأمل ؛ ولما صار حرا، صار لامباليا، أي منفتحا بلا أحكام مسبقة على كل ما يكوِّن الحياة ــ المعرفة التي تتلخص في هذه الكلمات : «انفتحت لأول مرة على لامبالاة العالم المرهَفَة».

إن نجاح رواية «الغريب» الباهر ليس صدفة. فقد كان هذا الكتاب يمد عصره بمرآة وضعِهِ، الذي كشفت له الحرب لتوها عن عبثيته. فمورسو، وهو الشخصية المتفجرة إزاء العالَم والآخرين وذاته، الشخصية التي لا أمل لها ولا استسلام، كان يجسِّد لأول مرة الإنسان العبثي (بل عري الإنسان أمام العبث)، وكان له السلطة لأنه كان ينبعث من إبداع روائي حي في ذاته، وقوي ببداهة تفلت من الأطروحة التي تتولد منها. ذلك بأن مورسو، وإن كان نتاج فكرة، هو حضور قبل كل شيء، وهو ناشيءٌ من فن الروائي وحده. ويرينا هذا الحضور عبثية العالم، ولكنه لا يبرهن عليها ؛ إنه يؤسِّسها وعلينا نحن أن نستنبط مفهومها. الأمر الذي يستتبع قوة هذا الكتاب، الذي يتصرف كاشفا، والذي يلتصق أسلوبه بموضوعه التصاقا شديدا. فجمله، القصيرة المحايدة، موجودة من أجل أن توحي لنا بأن الإنسان العبثي لا يسعه إلا أن يصف، ويعيش على مستوى الوجود الخالص، ويستأنف كل لحظة، بلا مدة وبلا «علاقة». ونجاح هذا الأسلوب، الذي يمنحنا ألق اللحظة وسيرها، نجاح كلي.

ثبت الشخصيات

أ ـ

آيفَنهوّ (IVANHOE) [271 (هـ9)]. شخصية في رواية بالاسم نفسه (1819) لـ**ولتر سكوت**. ومع أن **ولفرد ديفَنهوّ** يعطي اسمه للرواية، إلا أنه يتكشف في هذا العمل الأدبي عن قوام ظِلّ. وهذا الغياب للبروز المرونق الشخصي يظهر إمكانات شخصية. إن حسن المغامرة الذي يدفع بفرسان المرحلة الـ**سكارولنجية** إلى التجوال، صاخبين مرحين، بعيداً عن وطنهم، عن قصر أسلافهم، يخمد، إن صح التعبير، مع **أيفَنهوّ**. فصحته الجسمانية الخارقة وقوته تتنافيان مع كل تخيل غنائي، ولذلك تبدو حساسيته أيضاً محدودة. ولو عاش **أيفَنهوّ** في عصرنا، لكان حاكما جيدا، ضابطا مراعيا للتراتب، ولخصص أوقات فراغه لألعاب في الهواء. وقد يكون من العبث انتظار مفاجأة ما من هذا البطل؛ إنه على النقيض من ذلك، يخلف انطباعا بالثقة، والإخلاص المطلق، والوفاء للملك **رتشرد قلب الأسد** الذي لن يتوقف أبدا. وعندما يُطرَد المغتصب من عرش إنكلترا، وتسقط العراقل كلها التي كانت تعوق **أيفَنهوّ** عن حبّه، يصبح زوجا لين العريكة مخلصا، وليس بعد فارسا جوّالاً. إذ في نفس **أيفَنهوّ** الصافية، يتوضح الوفاء نفسه في حب القتال، في ميزة فروسية، ليس لها أصل رومنسي فحسب، بل تبدو مبشِّرة بالحس الرياضي الذي كان لابد من أن يجد وطنا في إنكَلترا. ـ م.

الآنسة (← **فرانسواز**).

آريان (ARIANE) [244].

أرتيز، دانييل د ـ (ARTHEZ, Daniel d') [48]. شخصية في مطولة «**الملهاة البشرية**»* لـ**أونوريه ده بلزاك**، وردت أساساً في رواية «**الأوهام المفقودة**»* (1837–1843). **ودارتيز** من أشهر كتاب العالَم الـ**بلزاكـي** وعندما تصادفه لأول مرة، صحبة **لوسيان ده رَمبري***، في إحدى زوايا خزانة **سانت ـ جنفْييف**، يدهشنا منذ البداية بتشابهه الغامض مع **بونابرت** وبوجهه «المختوم بالخاتم الذي تضعه العبقرية على جبين العبيد». وكان فقيراً يكسب قوت يومه من المقالات المتقنة التي ينشرها في الموسوعات والتي لا يتلقى عنها إلّا أجراً زهيداً، ولذلك كان يقيم حينها (1819) في سقيفة في شارع **كاتر ـ فْون**، ويتناول طعامه في مطعم حقير للطلبة حيث

لم يكن يشرب إلّا الماء. ومع ذلك كان يفرض الاحترام سلفاً. وكان **دارتيز** واعياً بقوته الداخلية، فكان يهيء نفسه بجرأة لكل المعارك وكل ألوان البؤس التي يفرضها المجتمع امتحاناً لعبقريته. وبما أن **دارتيز** مبدع ـ فقد سبق له أن ألف «عملًا أدبيّاً نفسياً رفيع المستوى في شكل رواية» ـ وناقد وعلاّمة، فإنه يطابق نمط الفنان العزيز على **بلزاك**، وأعني الفنان الذي ينزع إلى الكوني بأستمرار. ولكنه أيضاً منشّطٌ للناس. فأنت لا تكاد تعرفه حتى تتوق إلى أن تتبعه (**ولوسيان** يتعلق به «كمرض مزمن») **ودارتيز** هو الذي يلتف حوله أعضاء النادي بعد موت **لوي لامبير***. وأخيراً تنضاف إلى الامتيازات الفكرية عند **دارتيز** الخصال الأخلاقية : فهذا الولد الجادُّ العفيف طيِّبٌ كل الطيبة. وقد استطاع **دارتيز**، الذي هو تجسيد طُهْرِيٌّ للعمل الشريف، أن يمشي «بقدم واثقة عبر عقبات الحياة الأدبية». وفي سن الخامسة والثلاثين، يرث عمه الغني فيتخلص من بؤسه ويصير مشهوراً. في هذه الحياة، التي هي حياة راهب لم يكن يرى المجتمع إلا من المنافذ والفتحات، كحلم، لم يحتل الحب أي مكان لمدة طويلة. وبالرغم من المجد، لم يكن **دارتيز** قد غير شيئاً من عاداته، بل واصل أعماله ببساطة جديرة بالأزمنة القديمة بل قبل أعمالًا جديدة، بمقعد نائب في البرلمان حيث كان ينتمي إلى اليمين. وفيما يخص المرأة، فقد ظل «الطفل الأكثر سذاجة، وهو يتبدّى الملاحِظ الأكثر تعلّماً». وعندما قُدّم للدوقة **ده موفرينيوز**، التي صارت الأميرة **ده كادينيان**، تيمّنت **ديانا** بالأدب من أول قبلة. فقد أستطاعت أن تمسك **دارتيز** مما كان فيه أكثر حساسية، أي من الجمال الأخلاقي، جاعلة نفسها في نظره آمرأة لا عيب فيها، مفترى عليها. وترك **دارتيز** الحب ينفذ إلى قلبه، دون أن يبدي أدنى مقاومة. ولكن قلّما تتمكن المخلوقات، في مطولة «**الملهاة البشرية**»*، من التوفيق بين الحب وموهبتهم ؛ وكذلك كان قدر **دارتيز** : فبما أنه عاشق سعيد، فإنه صار لا يظهر في مجلس النُّوَّاب وآنتهى به المطاف إلى ألا ينشر أي شيء بعد ذلك. ـ م.

آخيلوس (Ἀχιλλευς) [48–49، 126 (هـ 29)].

الأب (← **أبو السارد**).

أبوا جيلبيرت [172 (هـ61)].

أبو مارسيل (← **أبو السارد**).

أبو السارد (LE PÈRE DU NARRATEUR) [79، 182]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***. وهو «**مدير في الوزارة**» ـ ولعلها وزارة الشؤون الخارجية، مادام زميلًا للسفير **نوربوا*** ـ، ويوصف لنا بأنه يشبه، عندما يرتدي مِبْذَله، **أبراهام ده بينوزو كَوزولي**. وبما أنه فاتر ووقور ورسمي كفاية، فإنه يمكن أن ينم عن تساهل مباغت عندما يسمح لـ**لسارد***، وهو طفل، بأن يحتفظ بأمه ليلة كاملة بجانبه. وكالعادة، فإنه تزعجه المحبة الصريحة

التي ينم عنها هذا الولد بطريقة خرقاء تجاه أمه. وله، بهذا الصدد، مناقشات مع جدته* لأمه. ونراه يهتم كثيراً بالطقس، بصفته مهووساً حقيقياً بالأرصاد الجوية. ويُدْهَش **السارد** لعلمه، من الخال **أدولف***، أنه يشبه أباه. هذا الخال، الذي التقى السارد في بيته بـ«السيدة ذات اللباس الوردي» (← **أوديت***)، له حساب عنيف، بهذا الصدد، مع أبي **السارد**. ومع ذلك، فإن هذه السيدة تراه «شهيّاً». وتُعْجَبُ زوجته بحس التوجيه الذي ينم عنه خلال النزه التي يجر فيها أسرته إلى ضواحي **كومبري**. وعبثاً يطلب من **لوكَراندان*** معلومات محدّدة عن **بالبيك** أو كلمة تقديم إلى آل **كامبرمير***. ويدعو **نوربوا*** إلى طعام العشاء ويتحدث معه في الدبلوماسية ؛ وعندها يصاب **السارد** بالذهول لسذاجته. وفيما بعد، سيكتشف أن برودته لم تكن غير مظهر من مظاهر حشمته وحساسيته، وسينتبه إلى أنه هو نفسه يزداد شبهاً بأبيه كلما ازداد شيخوخة. ــ م.

إبراهيم (ABRAHAM) [244].

أدولف (ADOLPHE) [199، 242].

أدولف، الخال (ADOLPHE, l'oncle) [62، 64، 144، 153، 156، 275 (هـ 70)]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***، وهي أخو جد* **السارد***. تشاجر الخال **أدولف** مع أسرته على أثر زيارة **مارسيل** الشاب له في مسكنه الپاريزي، حيث التقى «سيدة ذات لباس وردي»، ليست سوى **أوديت*** **ده كريسي**، وستصبح **السيدة سوان** في المستقبل. وتشاجر **أدولف** أيضاً مع **شارل سوان***، الذي كان قد جاء يحدثه عن **أوديت**. وكان خادمه هو والد عازف الكمان **شارلي موريل***، والذي سيحتفظ بإجلال حقيقي لكل ما له علاقة بـ «الخال **أدولف**» (والنموذج الرئيسي لهذه الشخصية هو خال **السيدة أدريان پروست**، **لوي ڤايل**، الذي كان يملك فندقاً بعنوان 40 مكرر، شارع مالشيرب وكان صديق **لورهيمان**. وقد ولد **پروست** في بيته الريفي، 96، زنقة لافونطين). ــ م.

أدريان (ADRIENNE) [242]. شخصية في أقصوصة «**سيلڤيا**»* لـ**جيرار ده نرڤال***، المتضمنة في مجموعة «**بنات النار**»* (1854). وبما أنها حلم وواقع، فقد يكون نموذجها هو **الشابة صوفيا داوز**، البارونة **أدريان ده فوشير**. وهل لذلك أهمية يا ترى ؟ فبما أنها موضوعة نشيد صوفي بُدِيٍّ عندما قُنِّع وجهها منذ زمان طويل بمرور الزمن، فإنها تنهض في ذاكرة **نرڤال** كصورةٍ ــ أمٍّ، هي صورة **المرأة**، التي يُبْحَثُ عنها دائماً ولا تُلْفَى حقّاً في أي مكان. إنها تلك الإيماءة المُحْدِثة **للحُبّ**، تلك الإيماءة غير القابلة للإمساك والثابتة إلى الأبد مع ذلك : «قامت **أدريان**. وبرزت بقدّها المشيق، وحيتنا تحية لطيفة ودخلت جرياً إلى القصر». ولا تعبِّر الكلمات عن الهالة ومع ذلك تحتويها كصمت بين

حروفها. لينقلب النظر أخيراً ولتتجمد لحظة الزمن الغابر في أغوار الذاكرة : فأبدية البدء تعاود البدء. إنها **أدريان**، الوجه المستعاد من خلال كل النساء، من **جيني كولون** إلى **ماري بليل**، ولكن الذي يجعلهن كلهن لا يُلمَسْن لعدم مصادفة الوجه القديم بالضبط ؛ **أدريان**، المتجسدة في أجساد متتابعة بقدر ما كان يتم أغرب تناسخ غرامي عاشه الشاعر في حياته بأصالة، والمنصهرة أخيراً في جسد **أوريليا** الرائع. وبما أن **أدريان** امرأة تُرى وتُعادُ رؤيتُها بسرعةِ صورةٍ في حلم ومع ذلك امرأة مرئية، أيضاً، ذات مساء في **الفالوا**، فإنها لا تملك أي دارة يُحسب لها منه طبع أو تخضع للتحليل انطلاقاً منه. إنها حضور يَسكن «بؤرة» النظر كما هي أحد تناسخات **الإلـٰهة** أو الاسم الآخر **للمثل الأعلى** ؛ إنها الوسيطة التي توجه الزمن وتنظم المُدَّة العليا من ظرف لآخر. وبما أنها فانية في الأصل وأبدية في النهاية، فإنها تشرع ثانية في آستدعاء الذكرى بلا نهاية، «زهرة الليل المتفتحة في ضوء القمر الشاحب، الشبح الوردي والأشقر المنساب على العشب الأخضر نصف المبلّل بأبخرة بيضاء». ـ م.

أهورمزدا [179].

أهريمان [179].

أوديبوس (Οιδιπους) [254]. من الشخصيات المعروفة في الأساطير والآداب اليونانية، وهو ابن **لايوس** ملك **طيبة** **وجوكست**. يتخلى **لايوس** عن ابنه عند ولادته، بعد أن أنذره وَحِيٌ بأن هذا الابن سيقتله. أما **أوديبوس**، الذي آلتقطه **پوليپ** ملك **كورينث**، فيعلم بدوره أنه سيقتل أباه، وبما أنه يظن أن أباه هو **پوليپ**، فإنه يبتعد عن **كورينث** حتى يتحاشى تحقيق النبوءة. لكن يصادف في طريق **طيبة** أباه الحقيقي، **لايوس**، ويقتله في ملتقى طريقين. ثم بعد أن خلص **طيبة** من **السفنكس** الذي عاث في المدينة فساداً، وهو يحل اللغز الذي يطرحه الوحش، تزوج الملكة الأرملة **جوكست** وأنجب منها أربعة أطفال هم **أنطيگونه** **وإيسمين** **وإثيوكل** **وپولينيس**. وعندما آكتشف الحقيقة، فقأ عينيه...

وفي مسرحية **«أوديبوس ـ الملك»*** (حوالي 430 قبل الميلاد) **لـسوفوكليس***، يفتح **أوديبوس**، ملك **طيبة** التي دمرها الطاعون، يفتح تحقيقاً في أسباب الوباء. وفي سلسلة مأساوية من الاكتشافات، يُستدرَج إلى معرفة قَتلهِ أباه واستحرامه. وتوقعه الآلهة في الفخ، فيزداد خسفاً كلما ازداد مقاومة. إن **أوديبوس** عصبي، عنيف، غضوب. ولكنه رجل منصف وملك طيب. وبما أنه يعلم أن الطاعون عقاب على قتل **لايوس**، فإنه يؤاخذ أهل **طيبة** على عدم تبيُّن ظروف القتل، ويستشيط غضباً على **تيريزياس** العرَّاف الذي يرفض الكلام. وإذ يَتَّهمه هذا العراف بعد ذلك بالقتل، يغضب غضباً شديداً عليه وعلى **كريون** أخي زوجته. لكن سرعان ما تزرع حكاية **جوكست** لموت **لايوس** الشك والقلق في نفسه ولا يصدق الحقيقة. وعلى أمل أن يكون مخطئاً، يبحث ثانية عن هذه الحقيقة نفسها دون أن يترك أحداً يصرفه عنها، فيسأل، ويُحضر الشهود.

لكن القدر يلاحق **أوديبوس**، ولن تردّه براعته ولا حسن إرادته. بل العكس هو الصحيح: فهو ينفذ القدر في الوقت الذي يحاول تفاديه. وهو إذ يحاول، بروح بطولية تذهب سدى، أن يبدّد شكاً رهيباً، يحوله إلى يقين. والحقيقة التي يكتشفها تجعله يصيح من الرعب والتقزز. فيقتلع عينيه بإبزيم فستان أمه المنتحرة، ويعود إلى مسرح الأحداث أعمى، دامي القلب، وهو يلعن الرجل الذي خلصه من الموت وهو وليد. وينفي نفسه، باكياً على بناته التعيسات، اللاّئي يعهد بهن إلى **كريون**. ويستسلم، معطياً نفسه مثالاً على تقلبات الدهر وعدم دوام كل سعادة. ـ م.

أوديت، السيدة ده **كريسي**، وفيما بعد السيدة **سوان**، ثم السيدة ده **فورشڤيل** (**ODETTE**, Mme de **Crécy**, plus tard Mme **Swann**, puis Mme de **Forcheville**) [56، 68، 73، 77، 80–83، 87، 89، 97 (هـ86)، 114، 135–136، 138، 142، 144، 154، 162، 189–190، 196، 210، 213، 215، 237، 253– 254، 273 (هـ39)]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***. ظهرت لـ**لسارد*** في البداية بمظهر «السيدة ذات اللباس الوردي»، عشيقة الخال **أدولف*** ـ، ثم كُشف عن هويتها، انطلاقاً من صورة شمسية. وقد رسم **إيلستير*** صورتها الشخصية في دور «**الآنسة ساكريپان**». إن **أوديت** ـ التي لم يكشف لنا **بروست** عن اسمها وهي فتاة صغيرة، ولكننا نعلم أنها ابنة عم **جوبيان*** ـ صارت **السيدة ده كريسي** بزواجها من رجل نبيل أصيل، فقير، وعالِم أنساب متضلّع، هو **پيير ده ڤيرجي**، الكونت ده **كريسي**، الذي سيلتقي به السارد فيما بعد في **باليبك**. وفي أثناء ذلك، صارت هذه «العاهرة» الشهيرة أو «نصف القُنْدُس» (كما كان يقال آنذاك) أكثر نساء **پاريز** تأنُّقاً وعشيقة **شارل سوان***، الذي أنجبت منه بنتاً، هي **جيلبيرت سوان***، والذي ستتزوجه في النهاية. إن كتاب «**حب لسوان**»*، وهو حادثة تقع قبل مولد **السارد**، هو حكاية غراميات **أوديت وسوان**. وتصير «جملة صغيرة» من سوناتة **ڤانتوي***، تصير «النشيد الوطني» لحبّهما. ويرى **سوان** أنها تشبه «**فتاة جيثرو**» لـ**بوتيتشيلي**. ولكن، شيئاً فشيئاً، يشك العاشق في أن عشيقته تخونه، خاصة مع **فورشڤيل***، وهو صديق آخر حميم لـ**آل ڤيردوران***، وهو الشك الذي يسبب له عناء عظيماً. وتكذب عليه **أوديت** باستمرار. ونرى هذه الغيرة تكبر: يبحث **سوان** عنَ **أوديت** ليلة كاملة بقلق؛ ويسترمز عبر الظروف رسالة منها موجهة إلى **فورشڤيل**. وتدفعه غيرته إلى العودة ذات مساء تحت نافذة **أوديت**، التي ظن أنه اكتشف خيانتها؛ ولكنه أخطأ النافذة. ويعلم أيضاً أن **أوديت** كانت لها علاقات جنسية مع نساء وعشاق عديدين، بل أنها تردّدت على بيت للدعارة. وشيئاً فشيئاً، نرى غضب **سوان** يسكن؛ ولكنه تزوج أم ابنته، **جيلبيرت**، التي يحبُّها إلى حدّ العبادة.

ويعيش **آل سوان** الآن في مِلْكِيَّتِهم في **طانصونڤيل**، قريباً من **كومبري**، ولكن **أوديت**، التي صارت «السيدة ذات اللباس الأبيض»، لا يستقبلها أبوا **السارد**. وحينها تُعْرَفُ بأنها عشيقة البارون ده **شارلوس***. أما **السارد** (الذي كان يحب، وهو طفل، أن يستحسن أناقتها عندما كانت تتنزه في **بوا**، ممرّ **الأقاقيا**، في مَرْبَط شبيه بمربَط **كونستانتان كَيز**) فإنها تستقبله أخيراً. فبعد أن تزوجت، صارت لا تستقبل في بيتها غير الرجال؛ وتتحدث بنبرة إنكَليزية خفيفة؛ وتعدل آراءها ودخيلاءها، حيث تبحث عن «الأثاث الأسلوبي»، حتى مظهرها الجسماني. وتصير قوموية ومعادية **للدريفوسية**، وترتبط بالكونتيسة **ده مارصانت**، وتزور السيدة ده **ڤيلپاريزيس*** وتتجاهل الدوقة ده **كَيرمانت*** التي ترفض دائماً أن تستقبلها. وتزعم أنها لم تعد تعرف آل **ڤيردوران**. ويصبح صالونها أحد أندر صالونات **پاريز**؛ ويشاهَدُ فيه الكاتب **بيركَوط*** المحتضر. وبعد وفاة **سوان**، تتزوج الكونت ده **فورشڤيل**، الذي يتبنى **جيلبيرت**. وعلى أثر زواج ابنتها من **سان ــ لو***، تجد في صهرها حامياً سخيّاً. وخلال الحرب، تقبل أن ترى من جديد آل **ڤيردوران**، الذين مهّدوا لعقد صداقة معه بطريقة غير مباشرة. وإذ ظلت محبة للإنكَليز، فإنها تتحدث بلهجة قاطعة عن الحرب وعن «حلفا[ئنا] الأوفياء»، وهي تتخذ شكلًا متصنعاً. وإذ تظل جميلة كـ«متحدٍّ للزمن»، بالرغم من سنِّها، فإنها تصير عشيقة الدوق ده **كَيرمانت***، وذلك ما يتيح لها الانتقام من الدوقة **أوريان*** المهانة. وعندما يلتقي بها **السارد** ثانية، بعد الحرب، في حفلة الأميرة ده **كَيرمانت** (السيدة **ڤيردوران** سابقاً) الصباحية، فإن أناقتها التي هي أناقة «عاهرة في الزمن الغابر مُؤَقْلَمَةٍ إلى الأبد»، تذكره بـ**معرض** سنة 1878. وإذ تسمع **راحيل*** تُنشِد أشعاراً، تتخذ موقفاً مهتمّاً وكفؤاً وترضى على نفسها، بالرغم من أن معظم المدعوين احتقروها. وتبوح **للسارد** بأسرار غرامياتها السابقة ؛ فهي تقول بنبرة كئيبة : «في العمق، لقد امضيت حياتي مترهبة لأنَّني لم أغرم إلّا بالرجال الذين كانوا شديدي الغيرة علي إلى حدّ فظيع. وأنا لا أقصد السيد ده **فورشڤيل**، لأنه كان رجلاً قليل الذكاء في العمق، وأنا لم أستطع قط أن أحب حقاً غير أناس أذكياء. لكن السيد **سوان** كان أيضاً غيوراً مثله في ذلك مثل هذا الدوق المسكين... يا**لشارل** المسكين، كان ذكياً، جذاباً إلى هذا الحد، كان من نوع الرجال الذين كنت أحبهم بالضبط». ويضيف **السارد**، الذي يفكر في آلام **سوان** الماضية : لعل ذلك كان صحيحاً... ــ م.

أوكتاف (OCTAVE) [206–207]، الذي يدعَى أحياناً «زوج **أندريه***»، شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل پروست***. يلمح **السارد*** في **باليبك** لاعب الكَولف هذا، هذا الشاب المتأنق، الرياضي والقاصف، المصدور قليلًا، وهو ابن صانع كبير وابن أخ آل **ڤيردوران***. وبسبب إحدى هتافاته، لقب «أنا في الملفوف». يندهش

السارد في البداية لجهله ولأحكامه القاطعة على آل **ڤيردوران** والسيدة ده **كامبرمير***. ومع أن **أندريه** تشي به، فإنه ينتهي به المطاف إلى أن يخطبها. وفي أثناء ذلك، عاش مع الممثلة **راحيل***، التي كانت عشيقة **سان ـ لو***. وبالرغم من الحفاوة التي يظهرها **للسارد**، فإن **السارد** يشتبه في أنه كان السبب في رحيل **ألبيرتين***، التي أحبها **أوكتاڤ** سراً. وينتهي به المطاف إلى الزواج **بـأندريه**، بالرغم من يأس **راحيل**، التي لم يأبه بها البتة. ويلتقي به **السارد** ثانية، وقد صار مشهوراً بحق، لأن أعماله الأدبية تنم عن نوع من العبقرية، الأمر الذي يبدو مدهشاً عندما نتذكر أنه كان كسولاً ورسب في الباكلوريا، وأنه «بهيمة ثخينة» ونفّاج يستسلم لكل أهواء الشباب. ومن ثم يزعم بعضهم أن أعماله الأدبية قد تكون لزوجته **أندريه**، أو أنها من مساعدين خاملي الذكر يؤدي لهم من ثروته الهائلة ؛ ولكن هذا كله خطأ : فعند **أوكتاڤ** أن أمور الفن حميمية إلى درجة أنه لو تحدث عنها لاحمر خجلاً. وعندما يسقط مريضاً، يعفي نفسه من متاعب غير المتاعب التي تسببها له اللذة : أي أنه لم يعد يرى غير أناس جدد، يبدو له أنهم يستحقون عياء خطيراً. وبهذه الخاصية الأخيرة، يذكر **أوكتاڤ** **بـپروست** نفسه، ولو أن **السيد أنطون آدم** استطاع أن يشبه بعض روائعه بروائع **جان كوكتو**. ـ م.

أوكَاريف، إيڤان (OGAREFF, Ivane) [224 (هـ71)]. إنها الشخصية الشريرة في رواية «**ميشيل سطروكَوف**»* (1876) لـ**جول ڤيرن***. ويجد القارئ كثيراً من الخونة في عمل هذا الروائي ؛ و**إيڤان أوكَاريف** أكثر هؤلاء تمثيلية. أربعون سنة، عظيم الجثة، قوي العضلات، عنيد، ذو شاربين كثيفين متصلين بعارضين شقراوين. وهو ضابط ذكي، يَحدوه طموح جامح لا يستطيع السيطرة عليه. ويقع في دسائس خفيّة جعلت الدوق ـ الأكبر، أخا القيصر، يسقطه من رتبة العقيد، لينفيه بعد ذلك إلى **سيبيريا**. وبعد أن يشمله عفو **الإسكندر الثاني**، يعدو إلى **روسيا**. ومن هناك، استطاع، بعد أن أفلت من مراقبة الشرطة، استطاع أن يبلغ **تركستان** التي وجد فيها زعماء مستعدين لإرسال جنودهم التتريين إلى الأقاليم السيبيرية ولإحداث اجتياح شامل للإمبراطورية الروسية في آسيا. ويريد **إيڤان أوكَاريف** خصوصاً أن ينتقم من الدوق الأكبر، وبما أنه حظي بكون هذا الأخير لا يعرفه، فإنه يقرر أن يذهب إلى **إيركوتسك**، التي يحاصرها **التّتر**، مقدِّماً نفسه باسم مزيَّف وعارضاً خدماته على أخي القيصر. وعندما سينال ثقته، سيسلم المدينة للعدو. ومن أجل إفشال هذه الدسائس يُبْعَثُ **بـميشيل سطروكَوف*** لدى الدوق ـ الأكبر، في **إيركوتسك**، حاملاً رسالة من القيصر. لكن **إيڤان أوكَاريف**، الذي صار المستشار العسكري للزعيم التتري **فيوفار ـ خان**، نجح في النفاذ إلى **إيركوتسك** باسم ... **ميشيل سطروكَوف**، الذي سرق منه رسالة القيصر. وتشكل هذه الوثيقة أفضل إجازة مرور له كي يصل إلى الدوق الأكبر. ويعطي هذا

الأخير معلومات مغلوطة عن الوضع العسكري الذي يصوّره بأنّه ميؤوس منه، ويسير في المدينة بحرية، ويطلع على كل أسرار الدفاع. ومن ثم سيستطيع أن يسلم **إيركوتسك** للعدو في اللحظة المناسبة. ولكنّه ارتكب تهوّراً سيكون قاتلًا له. فقد ترك **ميشيل سطروكَوف** يتسكع حرّاً، بعد أن جعله أعمى. أعمى ؟ هل كان ذلك مؤكداً فعلًا ؟ الحقيقة أن **ميشيل سطروكَوف** لم يصر أعمى ؛ فقد أبطلت ظاهرة إنسانية خالصة، معنوية ومادية، أبطلتْ مفعول النصل المتوهّج الذي مَرّرهُ السيّاف **فيوفار ـ خان** أمام عينيه. ذلك ما يفهمه، بعد فوات الأوان، **إيڤان أوكَاريف**، في أثناء المبارزة القتالية التي يواجه فيها **ميشيل سطروكَوف**. ـ م.

أولالي [171 (هـ47)].

أومي، السيد (Homais, Monsieur) [235، 272 (هـ25)]. بما أن **كَوستاف فلوبير** قد باح، مراراً وتكراراً، في رسائله التي كتبها إلى شتى أصدقائه، بالصعوبات التي كان يسببها له **السيد أومي*** **صيدليُّ يونقيل ـ لابي**، في رواية «**مدام بوڤاري**»*، بحث النقاد عمن كان نموذجه في الواقع. وقد نتج عن مختلف هذه الأبحاث أن الشخصية مركّبة أساساً، فهي مؤلّفة من سمات استعيرت من هنا وهناك وجُمعت بمهارة تمنحها الحياة. **والسيد أومي** مثال نصف ـ العالِم الذي يحسب أنه يعرف كل شيء، فيتخيّل نفسه قادراً على تفسير كل شيء، والذي لا يمكن ادعاءَه أن يُخفي الغباء إلّا عن السُّذّج. وبما أنه يحتقر عن طيب خاطر، فإنه ينكر ما لا يفهمه، ويتظاهر بمقاومة الإكليروس التي يحسن الاستفادة منها بالمناسبة. وهو يعلم أيضاً أن المرضى في الأرياف سيلتمسون النصيحة من الصيدلي أولًا، وأن الطبيب ملزم بالتالي بأن يقيم علاقات طيبة مع الصيدلي. ولكي يطري **شارل بوڤاري*** ويجد بذلك مناسبة لبعث مقال يسرد هذا الإنجاز الجراحي إلى جريدة «**مشعل روان**» التي يمثل مراسلها، يدفع ضابط الصحة إلى أن يجرب عملية جراحية في قدم **هيپوليت** الحنفاء؛ **وهيپوليت** هذا خادم صغير في إسطبل «الأسد الذهبي». وعندما سيُضطر الأَكّال **الدكتور كانيڤي**، المستدعى للاستشارة، إلى بتر الكسيح المسكين، بعد ذلك بأسابيع، فإن **أومي**، غير الواعي بالشر الذي ارتكبه، سيظل غير مبال بعواقب غباوته. وفيما بعد أيضاً، فعندما يكون قرب سرير **إيما بوڤاري***، المسمومة بالزرنيخ، لن يفكر في استفراغ السم من بطنها، بقدرما سيفكر في الشجار مع **الأبّ بورنيزيان** حول عقم الممارسات الدينية. وفي الصفحات الأخيرة من الرواية، نراه دائماً مطابقاً لنفسه، وقد كوفئ بالشريط الأحمر عن الخدمات السياسية التي استطاع أن يسديها. ولا يستطيع أي تلخيص أن يعطي فكرة صائبة عن شخصية معقدة هذا التعقيد. فهذه الأهجوّة المتعمقة للسطحية البرجوازية، تدين بصحتها لدقة تفاصيل كثيرة لا يمكن حذف أي منها دون أن يؤدي ذلك إلى تشويه الصورة. ـ م.

أوريان (← **كَيرمانت** أوريان، الدوقة ده).

أوريكليا (EURYCLEA) [59].

إيزابيلاّ (ISABELLA) [243].

إيلستير، المعروف بـ**السيد بيش** (ELSTIR, alias MONSIEUR BICHE) [112، 114، 174 (هـ92)، 266، 276 (هـ 90)]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست**. يُقدّم لنا الرّسام **إيلستير**، الذي يجسِّد فيه **بروست** تصوراته الفنية الحديثة وآراءه في الرسم الانطباعي في آن واحد، يقدّم لنا باسم «**السيد بيش**» بصفته مرتاداً لصالون **ڤيردوران** (← **السيدة ڤيردوران***) نزَّاعاً إلى الهرجة ويرتكب زلات... ربَّما عن عمد. وقد رسم فيما مضى الصورة الشخصية لـ**أوديت*** **ده كريسي** (**السيدة سوان**) متنكِّرة، في دور «**الآنسة ساكريبان**». وفي يوم من الأيام، يزور **السارد*** مُحْتَرَفَه في **بالبيك**، وينتبه لعبقرية هذا الرسام، الذي يُعجَبُ بـ«لوحاته التي تصور الطبيعة الميتة» والذي يُشبِّه فنَّه بفنِّ **مدام ده سيڤينيي**، بما أنه يرينا الأشياء بطريقة متتابعة وحسب الأوهام البصرية التي توهمنا بها رؤيتنا إذا لم يُصحح المثقّف معطياتها. ويقوم سحر **إيلستير** على نوع من تحول الأشياء المصوَّرة، مماثل لما يُسَمَّى في الشعر آستعارة، لأن **إيلستير** يعيد خلق الأشياء وهو «ينزع» عنها اسمها، أو وهو يعطيها اسماً آخر. وفي «بحريات»ـه، نرى إحدى آستعاراته الأكثر تواتراً هي الاستعارة التي تشبه الأرض بالبحر، فتحذف منهما كل حدٍّ فاصل. (قيل إن الأوصاف التي يصف بها **بروست** بعض بحريات **إيلستير** توافق لوحات لـ**تورنر**). و**إيلستير** ليس رساماً كبيراً فحسب، بل هو ناقد فني ذكي يقدّر **سان ـ لو*** حديثه. ومع ذلك، فإن الدوق ده **كَيرمانت***، الذي يملك عدة قماشيات له ويجعل **السارد** يعجب بها، لا يقدِّره حق قدره، لأنه يرى أثمنته مبالغاً فيها وينتهي به المطاف إلى مقايضة أعماله الفنية بلوحة رديئة. أما آل **ڤيردوران**، فإنَّهم لا يغفرون له أنه هجر «عشيرتهم الصغيرة». ثم إن **السيدة ڤيردوران** لا تتحرَّج من آعتبار زوجته «بغيّاً». وهذا لا يمنع **إيلستير** من أن يكون الشخص الوحيد الذي سيشعر بالحزن وهو يتبلّغ موت **ڤيردوران***.

وإذا كان موضوع بعض قماشيات **إيلستير**، في البداية، مرموزات تذكِّر بتأليفات **كَوستاف مورو**؛ وإذا كانت «نيلوفريات»ـه وبحرياته، وكاتدرائياته تذكِّر بلوحات **مونيه**، فإن **رينوار** خصوصاً هو الذي يذكِّرنا به **إيلستير**. بل إن **بروست** يسند إليه **إيلستير** إحدى قماشيات **رينوار**. ومع ذلك، فإن آسم **إيلستير** كان قد أوحى به، في الأصل، المقطع الأول من اسم **إلو**، الذي كان رفيقاً لـ**بروست** الشاب، والحروف المقلوبة من اسم **ويستلر**، الذي كان الرسام المفضل لدى **بروست** مدة طويلة. ولنضف أن بعض ملامح حياة **إيلستير** تذكر بشخصية **فوران**، وأن بعض أحاديثه قد تكون لـ**جاك ـ إميل بلانش**،

رسام الصور الشخصية لـ**بروست** الشاب. ـ م.

الأخائيون (ACHÉENS, les) [178].

أيمي (AIMÉ) [193، 251]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***. كبير الطباخين في **الفندق الكبير** في **بالبيك**، ثم في مطعم **باريزي**، ويعمل جاسوساً لصالح **السارد*** ويخبره بالحياة المزدوجة لـ**ألبيرتين*** **سيمونيه**، التي يكرهها كرهاً شديداً. وفيما بعد، سيفشي أسراراً محيِّرة أيضاً عن الحياة السرِّيَّة لـ**سان ـ لو***. ويكلفه «**مارسيل**»، بعد وفاة **ألبيرتين**، بالبحث في ما كانت تفعله في حمامات **بالبيك**. ويثبت شكوك **السارد**، الذي يكلفه بالسفر إلى **نيس**، حيث كانت **ألبيرتين** قد عاشت عند عمتها، **السيدة بونتون**. ويكشف **أيمي** عندئذ العلاقات الجنسية التي كانت لـ**ألبيرتين** مع غسَّالة من **نيس**. و**أيمي** أيضاً هو الذي يكشف للـ**سارد** العلاقات التي كانت لـ**روبير ده سان ـ لو** فيما مضى مع صبي مصعد.. (ويزعم النقاد أن كثيراً من سمات **أيمي** قد استوحاها **بروست** من ملامح **أوليڤيي**، مدير الخدم في فندق **ريتز ده باري**). ـ م.

إيميلي (ÉMILIE) [271 (هـ15)].

إيمَّا (← **بوڤاري**، إيمَّا).

إيڤ (ÈVE) [74].

إيڤان (IVAN) [84].

أكَاممنون (Ἀγαεμνων) [48ـ49، 84ـ185].

أكَريجنت الأمير د ـ (AGRIGENTE, le prince d') [116].

ألباري، سيليست (ALBARET, Céleste) [197]. تعتبر **سيليست ألباري** إحدى الشخصيات الواردة في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***، والتي استعير اسمها من الواقع ؛ ولكنَّ التي كانت، منذ 1913 حتى 1922، مربِّية **بروست** المخلصة، صارت، في الرواية، مع أختها **ماري جينيست**، إحدى «ساعيتـ»ـي **الفندق الكبير** في **بالبيك**. (وقد جاءتا إليه بصفتهما وصيفتي سيدة مُسِنَّة). ويرتبط بهما **السارد***. ويخبرنا **بروست** ـ والحق يقال ـ بأنه كان مفتونا بـ«ـعبقرية» **سيليست** «الغرّيبة»، وإن كان لا يبالي بتفوقات امرأة الذهنية. ولعلّه يلمح خصوصا إلى موهبتها اللغوية، ذات الشعرية الغريبة. فـ**سيليست**، المولودة على ضفاف الجداول والسيول، في المرتفعات الوسطى، مخَنَّثة واهنة، مبسوطة كبحيرة، ولكن مع اضطرابات رهيبة متكررة... ـ م.

ألبيرتين (ALBERTINE) [66ـ 69، 78، 81، 83، 94 (هـ24)، 95 (هـ39)، 98 (هـ92)، 104، 106، 123 (هـ8)، 128 (هـ59)، 133، 147ـ

148، 152، 172 (هـ56، 61)، 184، 186–187، 190–191، 193، 210–212، 225 (هـ80)، 251، 253 ـ 254، 262، 274 (هـ52)]. شخصية في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***. من بين «العصابة الصغيرة» المؤلفة من «الفتيات المزدهرات» في **بالبيك**، المترائيات على السد، شدت **ألبيرتين سيمونيه** انتباه **السارد*** من أول وهلة : إنها سمراء ذات عينين خضراوين، ضاحكتين، وخدَّين ممتلئين، وتضع على رأسها قبعة سوداء، تدفع دراجتها العادية أمامها وتعبِّر بلغة معقدة بألفاظ عامية. وهي ابنة أخي **السيدة بونتان**. **وألبيرتين** متهتكة صغيرة، جسورة نزقة صلبة، ولكنها مفعمة بالمرونة والتأنق البدني، بفضل عاداتها الرياضية. ويلتقي بها **السارد** ثانية في مُخْتَرَف الرسام **إيلستير***، في **بالبيك**. ومنذ ذلك الحين، ستتغير ملامحها كلما رآها «**مارسيل**» ثانية في ظروف مختلفة، إما وهو يتنزه معها على سد **بالبيك** وإما وهو يلمحها ترقص مع **أندريه*** في **كازينو أنكارڤيل**، وإما أخيرا وهي تزوره في بيته، في پاريز. ويفكر بعض الوقت في الزواج منها وفي النهاية يدعوها إلى أن تسكن معه، في پاريز، حيث شقة أبويه، الغائبين آنئذ. هكذا تتطور غيرة **السارد**، الذي جعله بوح **أيمي*** شكاكا على نحو خاص والذي لا يتأخر في اكتشاف أكاذيبها العديدة ولقاءاتها السرية مع فتيات فاسدات. ثم إنها تحولت تماما منذ إقامتها الأولى في **بالبيك**. وبعد عدة مشاهد قطيعة، تليها مصالحات، تقرر بغتة أن تهرب. ويعلم **مارسيل** من **فرانسواز*** رحيلها النهائي ويقرأ رسالة الوداع التي تركتها. وحينها يدرك أن هذه التعاسة هي أكبر تعاسة في حياته كلها. لكن المعاناة التي يشعر بها تفوقها رغبته في معرفة أسباب هذه التعاسة : من رغبت فيه **ألبيرتين** ووجدته؟ يَعلم أنها في **تورين** ويبعث لها **سان ـ لو*** في مهمة. ويعلن له في الوقت نفسه أنه ينوي دعوة **أندريه** إلى الإقامة في بيته. لكن **سان ـ لو** ينقل إليه الجواب السلبي لـ**ألبيرتين**، السعيدة بأن وجدت حريتها. ويتخلى **السارد** عن كل كبرياء، فيبعث ببرقية إلى **ألبيرتين** يتوسل فيها إليها أن تعود بأية شروط. وفي الوقت نفسه، يتلقى برقية من **السيدة بونتان**، تعلن فيها له عن الموت الطارئ لـ**ألبيرتين**، التي يلقيها حصانها على شجرة في أثناء نزهة.

وبما أن اندفاع الذكريات الحلوة يتحطم بفكرة أن **ألبيرتين** قد ماتت، فإن **مارسيل** يعذبه ارتطام التيارات المتضاربة. وظن أن موتا حقيقية يموتها هو نفسه هي الوحيدة القادرة على أن تسليه عن موت **ألبيرتين**. وحينها يتلقى رسالتين لاحقتين من الفتاة الميتة، التي تستمر بذلك في العيش في دخيلائه. وأحيانا، تنبعث غيرته القديمة، ولكن فكرة إجرام عشيقته تصير أقل إيلاما له، بالرغم مما أفشته **أندريه**. وتكتسي **ألبيرتين** في رواية «**بحثا...**»، وهي سجينة وهاربة وميتة، دورا بدور، أهمية رمزية : فهي ليست سوى الأمة الخرقاء، الخاضعة لنزوات **مارسيل**، الفتاة المزدهرة التي طالما فكر فيها قديما والتي كان

يجب أن ينظر إليها وهي نائمة، وهي شبيهة في نومها بنبتة ما؛ وهي أيضا، في تكثفها في تجسد واحد، الجسد الغامض لوجود **مارسيل** المزدوج. ألا يقول إن **ألبيرتين** كانت تمثل له **البندقية** الثانية، **البندقية** المزيفة التي كانت تحرمه من **البندقية** الحقيقية؟ ذلك لأن **ألبيرتين**، كانت التقلب، الحياة المتتابعة، حياة مكسوة بالرغبات المتناوبة، الهاربة، المؤقتة... حتى أن **ألبيرتين** النائمة وشبه الميتة كانت توحي له بقدَره وأنه كان يستطيع أن يتبين فيها «رمزا لموته وحبه»، إن **ألبيرتين** ــ وهي ظل مغير **للبندقية** الخفية المجهولة ــ هي الصداقة، ولكنها أيضا «السر وراء النظرة الحزينة»، إنها الشهوة، إنها اسم الرغبة بالذات، إنها **ميلوزين** وإنّها أيضا **أوريديس** المختفية. ــ م.

ألبيرتينات (**Les ALBERTINES**) [174–148].

ألوورثي (**ALWORTHY**) [272 (هـ 22).

ألقينوس (**ALCINOS**) [244].

أمين المحفوظات (**L'ARCHIVISTE**) (← سانييت).

الأمير (**LE PRINCE**) [223 (هـ 53)، 250].

الأمير (← ده كَيرمانت).

الأمير (← ده فافنهايم).

الأميرة [112، 120–121، 134].

الأميرة (← ده كَيرمانت).

الأم أو **ماما** (**MÈRE, la ou MAMAN**) [182–183، 226 (هـ112)]. لا شك في أن أم **السارد*** وجدته* ــ اللتين هما من قوة التشابه بحيث أمكن النقاد أن يروا فيهما انشطار شخص واحد ليس غير ــ أكثر الوجوه جاذبيَّة ونقاء في كل رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست*** : إذ يخبرنا المؤلِّف بأنهما تنتميان إلى عرق **كومبري** الذي لا يزال سليماً. غير أن حكمة أكثر واقعية تلطِّف لدى الأم طبيعة الجدة الأشدّ مثالية. وكلاهما تبدي إعجاباً شديداً بـ**رسائل مدام ده سيڤينيي** (ولعل هذه الخاصية التي يركز عليها **بروست** أكثر من مجرَّد تعبير عن ذوق أدبي، لأن المقصود منها أن تجعلنا نخمن طبيعة المودة المتحمِّسة التي توجد بين هذه الأجيال الثلاثة). ولعل حادثة **كومبري** الأكثر تأثيراً (بداية رواية «**بحثاً...**») هي حكاية الانتظار الليلي لقبلة الأم من طرف «**مارسيل**» الطفل (**السارد**)، الذي لا يتمكن من النوم دون أن يكون قد تلقى هذا الزاد. ونرى **الأم** تمضي ليلة بالقرب من ابنها وتقرأ عليه رواية «**فرانسوا لوشامبي**» لـ**جورج صاند**، الأمر الذي سيظل ذكرى بارزة في حياته. وأيضا على ذكرى فنجان شاي كانت قد أعطته إياه فيما مضى ــ وهي تبلّل فيه قطع حلوى مادلينة ــ يتأسس انبعاث الماضي، وهو موضوع أساسي لعمل **بروست** الأدبي. ــ م.

أم أربعة وأربعين (MILLE-PATTES) [131].

أندريه (ANDRÉE) [66، 68، 85 (هـ39)، 211]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***. ربما كانت **أندريه** أحب «الفتيات المزدهرات» إلى قلب **السارد***، بعد **ألبيرتين*** **سيمونيه**؛ وتبدو «**أندريه** قاسية القلب»، «العظيمة»، بِكْر «العصابة الصغيرة»، الفتاة اليقظة التي تقفز على الصيرفي السابق، تبدو ذات طبيعة أشد تعقيداً، حتى أنه من الصعب التمييز في طبعها بين جانب الشرّ وجانب الطيبة. ولعلها كانت أفضل رفيقة لـ**ألبيرتين**، وربما أيضاً شيئاً أكثر من ذلك... ولم يتأخر **مارسيل**، الذي رآهما ترقصان معاً في **كازينو دانكارفيل**، عن الشك في طبيعة العلاقة التي تربط بينهما. ومع ذلك، كان قد وثق مدة طويلة في **أندريه** بل كلّفها بمصاحبة **ألبيرتين**، على أمل أن تخبره بالأماكن التي كانت **ألبيرتين** ترتادها. وكان يأمل أيضاً أن يحصل من **ألبيرتين** على كل ما كان يرغب فيه من عشيقته. وفي **بالبيك**، كانت **أندريه** تتعلق بـ**السارد**، ولكن لم يعلم بذلك إلا فيما بعد. ولو علم بذلك، لربما اختار أن يحبّها هي بدلًا من **ألبيرتين**... لكن عيوب **أندريه** كانت تتجلّى مع مرور السنين؛ فقد كان لديها نوع من القلق الخشن والغيرة، وأدنى مظاهر السعادة الذي كان لديه، لو لم تحدثه هي، كان يخلف لديه انطباعاً مزعجاً. وعلاوة على ذلك، فإنها لم تكن تتحرّج من الوشاية بـ**أوكتاف*** وأسرته. ومع ذلك سينتهي بها المطاف إلى الزواج من **أوكتاف** هذا نفسه الذي، عندما كانت تظنه يحتقرها، كان قد أثار فيها مشاعر الحقد وسوء النية. وفيما بعد، ستكشف لـ**لسارد** عن العلاقات التي كانت لها مع **ألبيرتين** وسينتهي بها المطاف إلى أن تصير، في كتاب «**الزمن المستعاد**»، خير صديقة لـ**جيلبيرت*** **ده سان ـ لو**. ـ م.

أنسيلمو (ANSELMO) [110].

إسماعيل (ISHMAEL) [199، 255]. شخصية وسارد في رواية «**موبي ديك**»* (1851) للكاتب الأمريكي **هرمان ملفْل*** (1819-1891). وهذا الإسم المستعار من «**العهد القديم**»، يشير إلى **قصة هاجر**، التي طردها **إبراهيم*** إلى الصحراء، وابنها **إسماعيل**؛ و**إسماعيل** في هذه الرواية مطرود، لا بِقرار أبوي، وإنما بهيجانه المبهم ضِدَّ العالم المسيحي. وبالرغم من أنه فقير، فإن له أصولًا «أرستقراطية»، يروق لـ**ملفْل** أن يتخيلها لأبطاله وله هو نفسه؛ غير أن هذه الأُصول تبقى غير محدَّدَة باستثناء إشارة إلى زوجة الأب لا إلى الأم. يقول «إن أرواحنا هي مثل أولئك الأيتام الذين تموت أمهاتهم أثناء الوضع». يستشعر ظمأ للتأمل الذي لا يمكن أن تُشبعه سوى مياه المحيط الشاسعة «صور طيف الوجود غير المدْرك» و «رغبة أبدية في الأشياء البعيدة» ـ وهذه الحاجة نفسها إلى الذهاب خارج العالم الغربي أو فيما وراءه تسبق الحركة الرمزية التي

سيقوم بها **كوكان**. وكل هذا يدفع **إسماعيل**، الذي لا يزال شاباً، نحو الملاحة التجارية. فمخر «البحار المحظورة» كما مخرها **ملفل**، ونزل على «السواحل المتوحشة» مثله؛ وحين عاد إلى بيت أجداده ـ «الصحراء الأمريكية الكبرى» ـ اشتغل لمدة قصيرة مُعَلّماً في القرية. لكن، عندما أحس بالضنى وانقلب على هذا العالم المتحضر «مكسورَ القلب، مهيض الجناح» كأي رجل يشعر معنويا بالنفي، يعود إلى البحر من جديد؛ وهذه المرة على ظهر سفينة «**بيكود**»، سفينة صيد الحوت التي يَقُودها القبطان **آحاب**. إن دور **إسماعيل** بما هو شخصية درامية فاعلة ينتهي قبل إقلاع السفينة. وتشكل حكاية **إسماعيل**، المنجزة بِنَبْرة مَحَبَّةٍ متضايقة لا يصونها المؤلِّف، تشكل تمهيداً لمأساة **آحاب** ومقدمة للموضوعات الأكثر أهمية. والمنفيُّ من العالم المسيحي يُخلِّصُهُ من حقده على الإنسانية **كويكيك** المبْعَد هو نفسه من جزيرة في المحيط الهادي يقطنها متوحشون؛ إن الأبيض، الذي يكشف لَدى هذا الإنسان غير الأبيض الحقيقة الإنسانية «الجوهرية» التي يَجْحَدُها البيض، يربط معه صِلَاتٍ ذات حميمية روحية ومادية يمكن أن نقول إنَّها سِحاقية لو أنها لم تُقَدَّم لنا بأنها سابقة لكل معرفة بالإثارة الجنسية المتحضِّرة ـ البدائية؛ إن علاقات **إسماعيل** و**كويكيك** تمثل تقريبا المظهر نفسه الذي تمثله علاقات **آحاب** بخادمه الأسود الصغير **بيب** ولكن ضمن مستوى آخر. وكما أن ما يتبقى من إنسانية في **آحاب** يجنيه **بيب** ويُنْقِذه، كذلك فإن **إسماعيل**، الوحيد الذي تَبَقّى من «**بيكود**»، ينقذه تابوت **كويكيك** الذي تمسك به، عند انفصاله عن حطام السفينة، إلى أن تَمَّ التقاطه. فالشيء الذي أمكن أن يكون قبر متوحش نبيل يصير ملجأ مَنْفِيّ. ومنذ بداية الرحلة تَحوَّل الدور الفاعل لـ**إسماعيل** إلى دور ملاحظ موجود في كل مكان يُعَلِّق على الأحداث بتعاطف، مثلما تُعلق جوقة يونانية على مأساة البطل. ويشارك في مطاردة **موبي ديك** بصفته مُمَثِّلا للمؤلف وناطقاً باسمه. يدخل بكيفية وهمية في الرؤية القيامية للصياد، ويظل مع ذلك متفرجاً بما فيه الكفاية ليستطيع وصفها كشيء مرئي ومحسوس، ولكنه غير مفهوم تماماً. ـ أ.

أفولون (APOLON) [48، 180].

أريان (ARIANE) [244].

أريتي (ARETE) [244].

أرمانس (ARMANCE) [199].

إتيان (← **لانتيي**).

ب ـ

بازان (BASIN) [135، 196، 216].

البارون (← **شارلوس**).

بويُّون، الدوق ده (BOUILLON, Duc de) [67].

بوند، جيمس (BOND, James) [204].

بونتان، آل (BONTEMPS, les) [83، 191].

بونتان، السيدة (BONTEMPS, Madame) [83].

بوسرفوي، السيد ده (BEAUSERFEUIL, Monsieur de) [136].

بوفاري، إيمّا (BOVARY, Emma) [60–61، 132، 201]. بطلة رواية **كوستاف فلوبير*** التي تحمل آسمَها. وهي بنت **روُّو**، مزارع **بيرتو**، تربَّت في **روان**، بدير **إيرنمون**؛ إنَّها شخصية حالمة تقرأ روايات وتنتشي خُفْيَةً. عندما تتزوَّج من **شارل بوفاري***، ضابط الصحة، تسكن بـ**توست** فيصيبها السَّأم سريعاً. ومع ذلك تقطع دعوةٌ إلى قصر **ڤوبييسار** رتابةَ حياتها؛ لكن هذا المنفَذَ إلى عالَمٍ كانت تجهَل ترفَه وإغراءاته لم يكن له من أثر أخرَ غير تنفيرِها من كفاف وضعها وتقصير زوجها الذي ليس له من ميزة أخرى غير ميزتَي الطيبة الطبيعية والحب الذي يُكنُّه لها. ولا تُعير أيَّ انتباه لما يَعتلج في نفسها، لكآبتها التي تصير مَرَضيَّةً. وتحبل **إيمّا**. ويقرِّر **شارل** أن يغادِرَ **توست** ويستقر بـ**يونڤيل ـ لابي**، أملًا في أن يُسعِفَها تغييرُ الوسط في استرداد صحتها. لكنَّ هذه الضاحية لا تختلف عن **توست** في شيء من حيث قلّة النشاط بها، ولا يكفي الوجهاء ـ ولاسيَّما الصيدلي **أومي*** الذي تقرِّبه مهنته من الطبيب ـ لتسليتها، البتَّة، ولا بدايةُ حبٍّ بريءٍ ينعقد بينها وبين الشاب **ليون دو پوي**، كاتب الموثِّق العدل. وفي ماي 1841، تَلِدُ بنتاً، هي **بيرت**. وتتفاقم الهموم، ويقلُّ الزبناء، ويعرِض **لورو**، مرابي الضاحية، خدماته مخفياً عملياته المريبة تحت تجارة السلع المستحدثَة. وتحبُّ **إيمّا** الشابَّ **ليون**، ولا تجرؤ على إطلاعه على ذلك، وتلتمس مساعدة الدّين؛ ويبدو الخوريُّ **بورنيزيان** أغلظ من أن يشدِّدَ عزمها. أمَّا **ليون**، اليائس، فيغادر **يونڤيل** إلى پاريز لتتمَّة دراسته في الحقوق. وبعد سفره، تُصاب **إيمّا** بالسُّقم وتزداد نشوةً عند قراءة الروايات. وذات يوم، يرافق **رودلف بولانجي** ـ سيد قصر **لاهوشيت** ـ خادمه إلى بيت الطبيب، فيشاهد **إيمّا**، وبعد ذلك بأيّام، يستدرجها ـ خلال الخطب الرسمية الملقاة في حفلة **جمعية المزارعين** ـ إلى أن تبوحَ له بحبها. وبعد ذلك، يرى أنه من الأفضل أن يتوارى عنها حتّى يشوِّقها إليه، فلا يظهر ثانية إلّا بعد ستة أسابيع، ويقترح على الطبيب أن يخرج مع **إيمّا** على جواد تسليةً لها : الأمر الذي يوافق عليه الساذج بحماس، وعند العودة من النزهة الأولى، يكون **رودلف** عشيق **إيمّا**. إنّه تفجُّر أحاسيس أقلقَ **رودلف** : فقد ودَّت لو تهرب معه. وتظنُّ أنَّها أقنعته عندما حصلت منه على وعد. لكنّها تتلقّى رسالةً يُخبرها فيها بأنه لا يريد أن يسبِّبَ تعاستَها، وبأنَّه راحل. وتكاد تموت، وتسقط طريحةَ الفراش، ثمّ تتماثل للشِّفاء، ولكنَّها تظلّ واهنةَ العزيمة. وذات مساء يصطحبُها **شارل** إلى مسرح **روان**.

ويصادفان فيه **ليون دو بوي**. وكان هذا الأخير قد اكتسب بعض التجربة في أثناء غيابه بباريز، فيحتال لأن يقرّرَ الطبيب أن يترك **إيمّا** يوماً آخر بـ**روان**، مؤمِّلا أن يستفيد منه. وبالفعل، يلتقي، في اليوم التالي، بالمرأة الشابّة لزيارة الكاتدرائية، ويستقلّ معها عربة الفيكر عند خروجهما من الكنيسة، وتدوم النزهة ست ساعات كانت فيها الستائر مسدَلَةً. ثم تأتي كلّ أسبوع إلى المدينة بذريعة تلقّي دروس في آلة البيان لتلتقيَ بعشيقها. وتصبح حاجتُها إلى المال ماسّة ؛ فتتكرّر زياراتها لـ**لورو**، المرابي. ويفوِّض لها زوجها أمرَها، ولكنّها تتعدّى الحدود، وتنضبُ كلُّ مصادرها ؛ وذات يوم، تعود من **روان** فتقرأ إعلاناً بالمصادرة ملصقاً على باب بيتها. ويتملّكها الجزعُ، فتعدو إلى بيت **رودلف** الذي يخبرها بألّا مالَ لديه ؛ وتذهب عند موثق العقود الذي قبِل إنقاذها. ولكنّه يضع لذلك شرطاً قاسياً يجعلها ترفض رفضاً ناقماً. وعندئذ، تمضي إلى صبي **أومي** الذي تحصل منه على مادة الزرنيخ دون أن يعلم هذا الأخير، وتبتلع قبضةً منه دفعة واحدة، وتعود إلى بيتها لتموت بعد احتضار فظيع يَحضُره إلى جانب **شارل بوفاري**، الدكتور **كانيفي ده نوشاتيل**، والأستاذ **لاريفيير**، من **روان**، الذين دعوا بعد فوات الأوان، وهم لا يملكون لها نفعا. ـ م.

بوفاري، مدام (← **بوفاري**، **إيمّا**).

بوفاري، شارل (BOVARY, Charles) [60، 201]. شخصية في رواية «**مدام بوفاري**»* لـ**كوستاف فلوبير***. وهذه الشخصية ضابط في الصحة، مزداد في **روان** عام 1812 ؛ يدرُس في تلك المدينة ويقيم في **توست** عام 1836، ويتزوج أول الأمر من أرملة أكبر منه سنا ويفقدها بعد عشرين شهراً من زواجهما. وفي أثناء ذلك، يعالج مزارعا، اسمه **رُوُو**، من كسر في ساقه فيبرئه بسرعة. ويغرم بـ**إيما رُوُو**، بنت المزارع، ويتزوج بها في ربيع 1838. ومنذ ذلك اليوم، والأحداث التي تشغل ضابط الصحة يكاد يُحَدِّدُها كلّها سلوك زوجته. فهذه الأخيرة، بحكم غطرستها، ليست غريبة عن قرار **بوفاري** : فهو يجري عملية لـ**هيبوليت**، صبي اصطبل نُزُل **ليون دور**، الذي تديره **مدام لُفرانسوا**. ويصاب **هيبوليت** بتشوُّه في قدمه. إن **أومي** يدفع **بوفاري** إلى إجراء تلك العملية بل ويبعث إلى صحيفة «**مشعل روان**» التي هو مراسلها بنبإ عن عملية الطبيب الممارس الجراحية الجريئة. ومن سوء الحظ أن عواقبها كانت وخيمة : فالأكال يجبر الدكتور **كانيفي**، الذي يُدعى للاستشارة، على بترها. أما **مدام بوفاري** ـ المؤهلة لأن تنظر بتسامح إلى زوج كان سيبدو أكثر مهارة ـ، فإنها تزداد تحولا عن أرعن تعتبره رجلا عادم الأهمية أكثر من أي وقت مضى. ويستسلم، ومع ذلك تبدو له الحياة عذبة بجوارها. وبعد انتحار **إيمّا** بثمانية عشر شهراً، يموت هو نفسه وقد انهار وفَقَدَ كلّ مبرِّر للحياة. ـ م.

البطل (بطل رواية «**بحثا**...») (← **السارد أو أنا أو مارسيل**) [236].

بيانشون، الدكتور هوراس (BIANCHON, Docteur Horace) [256].

بيكسيو، جان ـ جاك (BIXIOU, Jean-Jacques) [227، 268].

بنجي (BENJI) [188].

بيروتو، جاك (BIROTTEAU, Jacques) [110].

بيروتو، سيزار (BIROTTEAU, César) [59، 74].

بيروتو، فرانسوا (BIROTTEAU, François) [110].

بيانشون، الدكتور هُوراسْ (BIANCHON, Docteur Horace) [256]. شخصية في مطوّلة **«الملهاة البشرية»*** (1830–1848) لـ**أونوريه ده بلزاك***، ترد أساساً في رواية **«الأب كَوريو»*** (1833) وفي رواية **«الأوهام المفقودة»*** (1837–1843). ليس **بيانشون** الشخصية المركزية في أي رواية، ومع ذلك فإنه من أكثر الوجوه ألفة في العالم البلزاكي : فهو طبيب كبير وتلميذ لـ**ديبلان**، بطل رواية **«قدّاس الملحد»** (1836)، ويسدي خدماته لزبائن شديدي التنوع ويقدم علاجات لافتة للنظر. وبما أنه رجل علم عبقري، فإنه خبير بالنفوس أيضاً : فمعرفته بالدوافع العضوية للحياة المعنوية تمنحه نظرة متنوّرة ومتسامحة في آن واحد للأهواء البشرية وهشاشة الروح المهدَّدة دوماً بتمرُّد الرغبات. وفي مقابل **بالتازار كلايس**، الذي ينتهي به المطاف، في رواية **«البحث المطلق»*** (1834)، وقد ملكه الحبُّ الشيطانيُّ للمعرفة والسيطرة على الأشياء، ينتهي به المطاف إلى فقدان كل إنسانية وينشر التعاسة من حوله، يقبل **بيانشون**، الملاحظ الثاقب الواقعي، المقتنع شديد الاقتناع بالحدود الصّارمة التي تفرض نفسها على مَثَلِنا الأعلى، يَقْبَلُ ـ بـ«فكرٍ مَرِحٍ» وهدوء متسامح ـ بؤس البشر وضعفهم. فهو نفسه كان قد آجتاز جميع محن الطالب الفقير قبل أن يصبح عالماً كبيراً مشهوراً في ميدان الطب. وقد ظل طَاهِراً، نزيهاً، جديراً بالانتماء إلى نادي الكتّاب والعلماء... الذي كان أحد أعضائه. ولعل خصلته البارزة هي تفانيه الذي لا ينضب، وهو تفان يحتقر الثرثرة والإطناب. وكما أن **بيانشون** شاهد واضح، فإنه أيضاً المؤتمن على الأسرار والمؤاسي. وهو يسيطر باللطف والعقل، ويفرض الاحترام كقديس علماني، ولكنه قديس بلا آحتشام زائف ولا تشدُّد ضيق، مع أن حياته الخاصة فوق كل شبهة. ولو كان لابدَّ من مؤاخذته، لأُخِذَ عليه أنه يكاد يكون مفرط الكمال، وأنه كذلك باستمرار، الأمر الذي يضفي عليه مظهراً رمزياً أكثر منه مظهراً روائياً حقّاً. ـ م.

بيرگوط (BERGOTTE) [61، 75، 89، 98 (هـ110)، 133، 144، 153، 172 (هـ56)، 215، 252، 261، 266]. شخصية من شخصيات رواية

«**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***، وهي روائي يُعجَب به **سوان*** **وبلوخ*** **والسارد***، الذي يتخيله أولًا من خلال الكتب، وخصوصاً من خلال مقاله في **راسين**، قبل أن يلتقي به في بيت **آل سوان**. وحينها يفاجأ بمظهر الكاتب، بأنفه الملولَب وعثنونه، وكذا بطريقة اختياره الكلمات ونطقه إياها. ونرى **بيركَوط** منجذباً إلى حلقة **آل ڤيردوران***، قبل أن يتبلور حوله صالون **السيدة سوان** (← **أوديت* ده كريسي**). إنه تعجب به أيضاً **الدوقة ده كَيرمانت***. ومن سوء الحظ أن هذا الكاتب العظيم ينم، في حياته الشخصية، عن أكثر من ضعف. ومع ذلك، فإنّه كريم مع النساء، والفتيات، اللائي يستغربن لكثرة ما ينالهُنّ منه مقابل قلة ما يمنحنه إيّاه. كان يعرف كيف لا يقدر أبداً أن ينتج فعلًا إلّا عندما يكون محبّاً. ومع أنه صار مريضاً جداً، فإنه يزور **السارد** في أثناء مرض جدته*. وبالتدريج، يعيش حبيسَ بيته، مغطى كله بالشالات والمعاطف. ويعاني من حالات الأرق والكوابيس المرعبة. وإذ ييأس من استشارة الأطباء، يسرف في استعمال مختلف المخدّرات. وإذا لم يحب العالم قط إلّا يوماً واحداً، فإنه يحتقره اليوم، كسائر الأيام، على طريقته التي اتّبعها دائماً من قبل، وهو يحتقره لا لأنه لا يستطيع الحصول على ما يريده، بل لأنه حصل عليه. ثم إن أعماله الأدبية الرائعة لم تعد تعجب أحداً. فقد كان يُفضَّل عليه مؤلّفون من ذوي المزاعم المجتمعية. وذات يوم ينهض **بيركَوط**، وهو يتألّم من مرض تَبوُّلِن الدم، ليشاهد مرة أخرى، في معرض هولندي، «la Vue de Delft» لـ**ڤيرمير**، وهي لوحة يعبدها حبّاً وتحدث عنها ناقد فني منذ حين. وبينما ينظر **بيركَوط** إلى «شقة جدار صغيرة صفراء تحت إفريز»، يُصاب بدوار ويموت. «هل هو موت إلى الأبد ؟ من يستطيع قول ذلك ؟»، هتف **بروست** في إحدى أشهر صفحاته بحق. ـ م.

بيرما، لا ـ (BERMA, la) [133، 215، 252]. لقد اعتاد سارد رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* أن يسمع عن الممثلة الكبيرة، **لابيرما**، التي يستحضر **مارسيل بروست** عبقريتها وهو يستلهم على الأرجح **سارة برنارت وده ريجان** وربما **السيدة بارتي**. وبما أنه كان يسمعها، وهو طفل صغير، تمثل في الصباح مشهدين من مسرحية «**فيدرا**»، فإنه لا يخفي الخيبة التي مُني بها. فيشتري صورتها وعندما سيراها لاحقاً في دور **فيدرا**، سيفهم ـ أحسن من ذي قبل ـ سرَّ فنِّها، بالرغم من تقدُّم الفنانة في السِّنّ. إن موهبة **لابيرما** التي أفلتت منه عندما كان يسعى بالأمس في إدراك جوهرها، صارت الآن تفرض نفسها على إعجابه، لأن لعبتها كانت من الشفافية والامتلاء بما كانت تؤدِّيه بحيث لم تعد «سوى نافذة مشرعة على رائعة من الروائع». وفي صَوْتِها المروَّض، كان قَصْدٌ ملموس قد «تغيّر في شكل رنة ذات صفاء غريب مناسب فاتر». إن الصوت والمواقف والإيماءات والحُجُب كانت أشبه بثوب مُنْعِشٍ يُسْلِمُ الروح التي تتشبَّه بها. في كتاب «**الزمن المستعاد**» (1927)، نرى

لابيرما وقد شاخت وأصابها مرض قاتل، ومع ذلك تعود إلى التمثيل لتلبية حاجيات ابنتها الكمالية، وهي تعلم أنها تختصر بذلك أيّامها وتزيد في معاناتها. وقبيل موتها، تقدِّم لجةً، في اليوم نفسه الذي كانت **راحيل*** ـ وهي ممثلة مسايرة لذوق العصر ولا موهبة لها ـ ستنشد أشعاراً في الحفلة الصباحية لـ**لأميرة ده كَيرمانت**، أي **السيدة ڤيردوران*** التي صارت زوجة الأمير الثانية. وبالطبع، فقد ذهب المجتمع الراقي إلى بيت **آل كَيرمانت** وهجر صالون **لابيرما**، التي يصف لنا **پروست** «راحتها الجنائزية»، حيث تبدو الممثلة العجوز، والموت على محيَّاها وهي وحيدة تقريباً على مائدتها الحزينة تأكل «ببطء علني حلويات ممنوعة عليها، وهي تبدو بمظهر الخضوع لشعائر مأتمية». ـ ويصف لنا **پروست** أيضاً بنت **لابيرما** وصهرها، اللذين يستغلان الممثلة العجوز آستغلالًا يندى له الجبين ويبلغ بهما العقوق أن يلجآ إلى **راحيل** ويجعلاها تحضر حفلة **الأميرة ده كَيرمانت** المسائية دون دعوة من أصحاب الشأن. ـ م.

بيش، السيد (← **إيلستير**).

بلوم، ماريون (BLOOM, Marion) [188، 220 (هـ18)]. بطلة رواية «**عوليس**»* (1922) لـ**جيمس جويس***. اسمها بالولادة **ماريون تويدي**، وهي زوجة **ليوپولد بلوم**، بطل الكتاب؛ وهي أشهر بلقب **مولي**، الذي يرتبط به المونولوج الداخلي الضخم المؤلف من أربعين ألفَ كلمة والذي يختم هذا الكتاب. بل صار «مونولوج **مولي**» هذا، في آلأدب **الأنكَلو ـ سكسوني**، قِطعةَ منتخباتٍ كلاسيَّةً، وهو في ذلك أشبه ما يكون، مثلًا، بمونولوج **أنّا ليڤيا پليرابيل** في رواية «**سهرة فنيكَان**». فإليه خصوصاً تعود شهرة الهُجْر الذي جعل الرقابة الانكَليزية والأمريكية تحظر رواية «**عوليس**». فعن طريق إثارة تداعيات آمرأة نائمة أيقظها دخول زوجها المباغت في وقت متأخر من الليل يوضع الفصل كلُّه تحت تأثير الهاجس الجنسي، ويستعرض أمامنا ألف صورة داعرة كثيراً أو قليلًا تعيد تصوير الماضي على أنه رغبات هذه الـ**دبلنسية** ذات الخمس وثلاثين سنة، والتي ترمز في الوقت نفسه إلى **كاليپسو** و**پينيلوپ** و**كَايا**، إلٰهة **الأرض**. و**ماريون** ابنة نقيب بريطاني في موقع عسكري في **جبل طارق**، هو النقيب **بريان كوير تويدي**، ولذلك قضت شبابها في إسپانيا حيث عرفت في وقت مبكر جداً مغامرات غرامية شتى. وكانت إحدى هذه المغامرات مع ضابط بحري، هو النقيب **مولڤي**، الذي مازالت ذكراه تطاردها. وعند عودتها إلى **دبلن**، في **إيرلندة**، احترفت الغناء حيث لم تُكْسِبْهَا مواهبها الضعيفة نجاحاً تُحْسَدُ عليه، حتى أنها لم تعد تظهر إلّا في جولات أو في مناسبات ثانوية جداً. وفي حفلة مسائية في **تِيرُنيرْ**، التقت باليهودي **ليوپولد بلوم** الذي ضربت له موعداً. وبعد بضعة أيّام، خلال نزهة في **هوث**، الربوة المزهرة في نواحي **دبلن**، تركته يداعبها بين نباتات العصلْ وقبلتِ أن تصبح زوجة الشخصية: «قلت لنفسي بعد كل حساب

لا فرق بينه وبين غيره». وحتى يستطيع بلوم، الذي كان قد كفر باليهودية لصالح البروتستانية، أن يتزوج بها، فإنه عُمِّد كاثوليكيّاً، عام 1888. وبعد ذلك بسنة واحدة، أنجبت مولي بنتاً، إسمها ميليسنت. وإذ تعاني بعد ذلك كفاية من وفاة طفلها الثاني، رودي الصغير، وتنفر من خمول زوجها، فقد بدأت الحسناء تعقد كل أنواع علاقات الزنى مع أصدقاء ليوبولد. ويرى هذا الأخير أن قائمة عشاقها ترتفع إلى خمسة وعشرين عاشقاً؛ ولكنها تتضمن عشاقاً هم من الغرابة (قسِّين، عمدة مدينة لندن، عضو من المجلس التشريعي، طبيب نسائي، إلخ.) بحيث يُسْمَحُ بالظن أنها مبالغ فيها. ثم إنه لابد من القول إن السيد بلوم قد وقّف كل علاقة جسدية مع زوجته منذ ست سنوات (تلك السنوات العشر التي سيمضيها عوليس «على الأمواج المُرّة»). وفي 16 يونيو 1904 هذا، الذي تجري فيه أحداث رواية «عوليس»، تحصي مولي عاشقين بيقين تام، وهما: العَرَضي، المُغَنِّي الصدّاح بَازِيْلِ دَارْسِي، والمواظب، المدير الفني دِيْتش بويلان. ومنذ الصباح نراها تخفي رسالة تلقتها لتوها من زير النساء هذا، ضاربة له موعداً على الساعة الخامسة في بيتها. ثم تختفي من مسرح الأحداث حتى المساء، ولكن حضورها لا ينى يستشعر في هواجس زوجها ومونولوجاته. هكذا، مرة أخرى، يستحضر ليوبولد الخائنة بين أحضان المغوي، في حوالي الخامسة مساء، متتبعاً غريمه في فكره. وهكذا، أخيراً، سيحصر المخدوع المسكين، في أثناء الفصل 15، الذي يحدث في مبغى يُكوِّن فيه الحلم والسُّكر وآستيهام الساعة (منتصف الليل) مناخاً سحرياً للمأساة ـ الملهاة، سيحضر خيالياً مشهد تعاسته. وبما أن ماريون حاضرة إذن فكرةً ثانيةً في ذهن البطل، فإنها لن تعاود الظهور قلباً وقالباً إلّا في نهاية القصة، عندما يعود ليوبولد، الذي كَلّ من رحلاته، إلى سرير الزوجية. عندها ـ وقد عجزت عن النوم ـ ستُجري مناجاة النفس التي لا تنتهي.

وبما أن مولي صورة للأنثوي الأبدي حسب جويس، فإنها لا تختزل مع ذلك في الشبق الخالص، وهي، كزوجها ليو، تغذي طموحات مبهمة ـ كأن تتباهى، مثلاً، بأنها صارت موجِّهة الشاعر الشاب ديدالوس؛ وهي متطيرة (فهي، في كل صباح، تستطلع الغيب)، وفضولية (فمونولوجها لا ينسجُ إلّا من الأقاويل)، ومبتذلة (فهي لا ترى إلّا الجانب المادي، العملي، الفوري للأوضاع)؛ وباختصار، إنها تمثل نمط البرجوازية ـ الصغيرة، ولعله كان لابد من فكاهة جويس وخياله كلهما ليمنحها رمزية سيجدها الآخرون مبالغاً فيها. ذلك لأنها، فيما وراء خصائصها المميِّزة، يلزمها أن ترمز، حسب اعتراف الروائي بالذات، إلى الأرض الأنثوية، الخصوبة الأبدية، الديمومة الكونية التي تتلاشى فيها العصور والمجتمعات والكائنات؛ ومن المعبِّر أنَّها تتفوه بآخر الكلمات، وآخر تأكيد لهذا الكتاب الغريب، الذي يوسِّع هكذا موضوعه ليتسع لأبعاد كونية. ومع أن مولي تشي بـأنّا ليفيا بليرابيل، التي سبقت الإشارة إليها، فإنها تنتمي كذلك إلى عدة

أشخاص واقعيين آتخذهم **جيمس جويس** نماذج كثيراً أو قليلًا، وذلك بدءاً من **السيدة جويس** نفسها، **نورا**، التي كان أول حبيب لها هو النقيب **مولفي** هذا، والتي ستجيب «نعم» هي أيضاً للكاتب في حدائق **هوث** المزهرة. وساهمت امرأة آسمها **السيدة سانطوس**، المشهورة بعلاقاتها غير الزوجية، وزوجة فاكهاني أقام معه **جويس** علاقات لبعض الوقت، ساهمت في الصورة الشخصية للزانية. ومنحت فتاة اسمها الآنسة **ديلون**، وهي إسبانية الأصل وصديقة لـآل **جويس** في **دبلن**، منحت أيضاً بعض الملامح لهذا التأليف، إلخ. ومن هذه التركيبة سنبقي خصوصاً على الحيوية المدهشة التي استطاع المؤلف أن يمنحها لمخلوقته. ولعله من باب التقابل وحده أن احتلت **مولي بلوم** مكانة في رواق البطلات الأوربيات، اللائي يؤلفن صورة المرأة العميقة المعقدة النزويّة من **پينيلوپ** إلى الأميرة **ده كليڤ**، ومن **ديردر** إلى **مركَريت**، ومن **إيزولدة*** إلى **مدام بوڤاري*** ــ م.

بلونديه، إميـــل (BLONDET, Emile) [268]. شخصية من شخصيات مطوّلة «**الملهاة البشرية**»* لـ**أونوريه ده بلزاك***، ترد أساساً في رواية «**الأوهام المفقودة**»* (1837ـ1843) وفي رواية «**الفلاحون**» (1844). ابن شرعي للقاضي **بلونديه**، متحدر في الواقع من علاقة أمه بوالي المدينة، ويدين لرعاية أبيه الحقيقي بالقيام ببدايات لامعة في الصحافة. يقدم **بلونديه** المتغيّر الأكثر عاطفية لهذا النمط من الرجال، الشائع كفاية في عالم **بلزاك** وخاصة في أوساط الصحافة، والذي يفسد أجمل مواهب الذكاء بضعف شخصيته ولعدم مساندته بفكرة راقية عن ميوله. فـ**بلونديه**، المتقد نباهة، والمخشي جانبه بسبب سخرياته، ولكن الكسول والذي تنقصه المواظبة، ليس سوى خطيب، عاجز عن منع قلمه عمن يطلبه منه. إذ الصحافة في نظره إن هي إلّا تملق الجمهور، وليس لتنويره، والصحفي إن هو إلّا تاجر كلمات منمّقة، ولكنها فارغة المحتوى؛ ــ وهكذا سيقوم **بلونديه** بتعليم **لوسيان ده رُبمبري*** وهو يبيِّن له كيف يمكن كتابة ثلاثة مقالات متناقضة ولكنها آسرة أيضاً عن الموضوع الواحد. وهذا الناصح الكلبي ليس مع ذلك رجلًا لئيماً، وهو يسيء إدارة أعماله فعلًا ؛ فهو لم يخلص لبداياته اللّامعة، وسيعيش خاملًا مكتفياً بما تيسر لديه وسينتهي به المطاف إلى أن يجد نفسه على حافة الانتحار، وقد اضطر، بعد سنة 1830، إلى الاكتفاء بمنصب الوالي. وهو، مع **لوسطو** و**ناتان**، يمثل خير تمثيل هذه البوهيمية الأدبية التي يتعارض معها **نادي دارتيز*** الوقور. وبآختصار، إنه ــ كما يقول **بلزاك** ــ «رجلّ فتاةٌ»، جذاب ومثبط للهمة، يستطيع في الوقت نفسه أن يكون طيِّباً وخؤوناً بالنزوة، أحد أولئك الرجال الذين يمكن أن نُحبَّهم ولكننا لا نستطيع تقديرهم. ــ م.

بلوخ، ألبير (BLOCH, Albert) [53، 67، 86، 116، 154، 196]، وفيما

بعد **جاك دي روزيي** [Jacques du Rozier]. شخصيتان في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***. بما أن **بلوخ** ينتمي إلى عائلة باريزية من البرجوازية اليهودية، وبما أنه رفيق للـ**سارد***، أكبر منه سناً بعض الكبر، ومعجب بـ**لوكونت ده ليل** و**بيركوط*** ومحتقر لـ**راسين**، فإنه يتصنّع في كلامه عن هؤلاء الكتاب؛ وهو يزعج أبوي **مارسيل**. وينبه **سوان*** إلى أنه يشبه **محمد الثاني** كما رسمه **جنتيل بيليني**. ومع ذلك، فإن إفشاءً لـ**بلوخ** هو الذي سيقلب «تصور» **مارسيل** للعالم... يُدعى **بلوخ** إلى حفلة استقبال عند **المركيزة ده ڤيلپاريزيس***، فيبين فيها عن سوء تربية ورعونة. وبالرغم من أنه مرتبط بـ**سان ـ لو***، فإنه يحدث السارد عنه بكراهية. بل يتشاجر مؤقتاً مع **مارسيل** في شأن **شارلوس***، ويؤاخذ **السارد** على نفّاجه. غير أنه يبدو وقد أوحى ببعض الاهتمام لـ**شارلوس**، الذي سينتهي المطاف بـ**السارد** إلى أن يقدمه له، في إحدى محطات القطار الصغير، في **ضونصيير**. إن **السارد**، الذي يزعجه تباهي **بلوخ** الصاخب، يتذكّر على كلّ حال بأنه عوّد عينيه وقلبه فيما مضى تناغمات أدبيّة دقيقة. ومن جهة أخرى، فإننا نرى **بلوخ** ينقذ **موريل*** المدين وهو يُقرضه خمسة آلاف فرنك من عمه **نيسيم بيرنار***، الأمر الذي لا يفيد إلّا في تعريضه لكراهية **موريل**، الذي صار معادياً للسامية في فترة **قضية دريفوس**. و**بلوخ** دريفوسي مناضل بالضبط، يجعل **سوان** و**الأمير ده كَيرمانت*** يوقعان عرائض لصالح **پيكار**.

ويلاحظ **بروست**، الذي يصف لنا أسرة **بلوخ** في **بالبيك**، على الشاطئ، يلاحظ أنه إذا أمكن الأسر اليهودية للبرجوازية الصغيرة أن يكون لها نقائص مزعجة معينة، فإننا نجد فيها أيضاً فضائل نادرة بما فيه الكفاية. ثم إن **بلوخ**، المؤلّف المسرحي الذي ذاع صيته، والذي هو قيد الشيخوخة، ينال امتيازاً عظيماً خلال حرب سنة **1914**. ويتبدى دورياً شوفينياً أو معادياً للروح العسكرية بحسبما هو معفى أو يظن بأنه «صالح» للخدمة. وبعد وفاة أبيه، يتخذ حبُّه البنوي شكل عبادة حقيقية. ولا يتعرفه السارد إلّا بصعوبة، عندما يلتقي به ثانية، بعد سنين كثيرة، وقد اتخذ اسم **جاك دي روزيي**، وتبنى أناقة انكَليزية غير فيها حتى وجهه ؛ فخلف نظارة أحادية الزجاجة، كانت ملامحه قد صارت متعالية وجافية ومريحة. ـ م.

بريوطي ـ كونصالڤي، هانيبال، المركيز ده (BRÉAUTÉ-CONSALVI, Hannibal, marquis de) [196، 215–216]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***. ظهر أولًا في كتاب «**من جهة بيت سوان**»* (1913)، بصفته **الكونت ده بريوطي ـ كونصالڤي** ويلقّبه أصدقاؤه «**بابال**». ونراه في بيت السيدة **سانت ـ أوڤيرت***، حيث يُذهل نظارته الأحادية الزجاجة **السارد***. ونجده ثانية في حفلة مسائية في بيت **الدوقة ده كَيرمانت***، حيث يحسب **السارد** أولًا ملحقاً في مفوّضية **السويد**، ثم شخصية شهيرة. ويصف لنا **بروست** لهجته وطريقته الخاصة في التحيّة ويُبرز الامتياز الذي يتمتّع به في

ضاحية سان جرمان، مع أنه يزعم أنه يكره العالم. ويُحسَبُ **بريوطي ـ كونصالڤي** علاّمة، ولكن لديه جانباً ريفياً. وسيصير عاشق **أوديت*** **سوان**. وستقول عنه **أوريان**، التي كان صديقها، ستقول عنه، بعد وفاته، «إنه كان نفّاجاً» ! ولعل نظارة **السيد ده بريوطي** أحادية الزجاجة كان قد استوحاها **پروست** من نظارة **لوي ده تيرين**. ــ م.

بريشو (BRICHOT) [73، 85، 115، 196، 215، 222 (هـ 37)]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل پروست***. أستاذ الأخلاق في **جامعة الصوربون** (وعالِم آشتقاق متحذلق في أوقات فراغه)، وينتمي منذ مدة طويلة إلى «عشيرة **آل ڤيردوران*** الصغيرة». غير أنهم يبدون لا يقدّرونه إلا تقديراً متواضعاً؛ وبالرغم من الإطراءات المبالغ فيها التي يطريه بها **السيد ڤيردوران**، فإن **السيدة ڤيردوران** لا تتحرج في آنتقاده ؛ وبالمقابل، فإنه يبهر زملاءه في **الصوربون** وهو يحدِّثهم بطريقة مثيرة عن «حفلات **ڤيردوران** المسائية». وكانت له فيما مضى علاقة مع غسّالة وأجبرته **السيدة ڤيردوران** على مقاطعة عشيقته. إلّا أنه صار، بعد ذلك بقليل، مغرماً بـ**السيدة ده كامبرمير ـ لوكَرندان***، التي تفصله **السيدة ڤيردوران** عنها مرة أخرى. وعلى أثر هذه الأحزان، يكاد **بريشو** يصير أعمى ويدمن المورفين. ويعلم منه **السارد*** ما كان عليه صالون **آل ڤيردوران**، بشارع **مونتاليڤي**، في الفترة التي سيلتقي فيها **سوان** بـ**أوديت*** **ده كريسي** : لقد كانت النواة الصغيرة غير النواة، والنبرة غير النبرة ؛ وكان **إيلستير*** يقوم فيه بِهَرْجَات، ويرسم ألبسة من الورق من أجل آلحفلات الراقصة المقنّعة. وإذا كانت لـ**بريشو** صداقة مع **شارلوس***، فإن حضور **البارون** كان يسبب له قلقاً معيناً أكثر فأكثر. لقد كانت دعابات الجامعي الفجّة تخلي المكان لشعور قاس : فقد كان يطمئنُّ وهو يستشهد بصفحات لـ**أفلاطون** وبأشعار لـ**ڤرجيليوس**. ويدهش **السارد** لأن يستطيع **بريشو**، وهو الغبي البليد، بل السوقي، أن ينال إعجاب **شارلوس**، الذي عادة ما يكون أكثر إلحاحاً ؛ ولكن ذلك الإعجاب نابع من أن **بريشو** يبدو محبّباً إلى نفس **شارلوس** ويستشهد في الوقت المناسب بنصوص الفلاسفة اليونان والرواة الشرقيين التي تزين بمختارات شعرية غريبة ومثيرة ميول **البارون** الخاصة. ولن يمنع هذا الجامعيَّ العجوزَ من أن يصير ــ بدناءةٍ ــ شريك **آل ڤيردوران** في الضربة التي وجهوها للـ**بارون ده شارلوس**. وخلال حرب 1914 ـ 1918، يكتب **بريشو** مقالات يومية لأجل جريدة «**الزمن**»، وهي مقالات فيها من الادّعاء والتحذلق الشيء الكثير، ولكنها غنية أيضاً بالتبحُّر ؛ وقد زادت من شهرته وجرت عليه في الوقت نفسه انتقادات كل من **شارلوس والسيدة ڤيردوران** واستهزاءاتهما. (وقد سمّته **السيدة ڤيردوران** «Chochotte»). ولاشك في أن هذا التطور المتأخر لـ**بريشو** قد استوحاه **پروست** من المقالات التي ينشرها **جوزيف رايناش** في جريدة «**الفيگارو**» خلال الحرب، باسم مستعار هو **پوليب**. ــ م.

برنار، السيد نِيسِّيم (BERNARD, Monsieur Nissim) [215]. بين كل اليهود الذين يردون في رواية **«بحثاً عن الزمن الضائع»*** لـ**مارسيل بروست***، فإن أكثرهم تميُّزاً هو **لوفّاتنان** العجوز هذا الذي يسكن أروقة قصر **بالبيك** الكبير الشبيهة بأروقة سراي في **بغداد**، والذي هو دائم البحث عن لاويٍّ شابٍّ ما. وحياته مزدوجة: فبما أنه عم **السيدة بلوخ**، وشديد الارتباط بعائلته، فإنه يتمتع بامتياز معين لدى أطفال ابنة أخيه الذين يستهزئون به أحياناً مع ذلك. ويتباهى بكونه على معرفة سابقة بـ**السيدة ده مارصانت**، الأمر الذي كان صحيحاً فعلاً. ويحكي لنا **بروست** متفكّهاً مغامراته العاطفية السيئة من جهة سدوم. ــ م.

پ ــ

پاسپارتو، جان (PASSEPARTOUT, Jean) [203]. عند استحضار شبح **فيلياس فوك***، لا يمكن فصل هذا الأخير عن خادمه، وهو شخصية أخرى مثيرة جداً، تخيلها **جول ڤيرن*** في روايته **«رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»*** (1873). وجان **پاسپارتو** هذا، الفرنسي رفيع النسب، هو في الثلاثينات من عمره. إنه ولد شجاع، طلق المحيا، مستدير الرأس. كاد يمتهن كل المهن، وآخرها فرّاش في إنكلترا؛ ولما فقد عمله، مَثُل بين يدي **فيلياس فوك**، الذي كان قد طرد خادمه. وتكون الخدمة مريحة تماماً مع **فيلياس فوك**، الذي وجوده منتظم جداً، والذي لا يسافر، ولا يغيب أبداً. وكم كانت دهشة **پاسپارتو** عظيمة، عندما رأى سيده وقد عاد قبل أربع ساعات على غير عادته وأعلن له أنهما سيسافران معاً في الحال للقيام بجولة حول العالم... في ثمانين يوماً. وظن **پاسپارتو** الأمر مزحة من مزحات **فيلياس فوك**؛ فلربما توقفت الرحلة في **دوڤر** أو **كالي**؛ ولربما كان منتهاها **پاريز**؛ ولكن ليس أبعد من ذلك! لكن عندما وجد **پاسپارتو** نفسه مع سيده في **بومباي** على كل حال، حدث تغيُّر في ذهنه. فما كان منه إلّا أن أخذ مراهنة **فيلياس فوك** مأخذ الجِدّ، ولكن بهدوء يقل كثيراً عن هدوء الرجل النبيل الذي يرافقه. فكان يعد الأيام المنقضية ويعيد، ويلعن الاستراحات والتوقفات والوقوف (وسيمتحن صبره امتحاناً عسيراً عندما توقف القطار الپاسيفيكي ثلاث ساعات طوال بسبب قطيع بقر البيزون المؤلّف من عشرة آلاف رأس والذي كان يعبر الطريق). وفي أثناء عاصفة سيتعرض لها الزورق الذي يقل **فيلياس فوك**، في **المحيط الهندي**، نرى **پاسپارتو** الذي يخشى تأخراً جديداً، نراه يتسلق الصواري، ويساعد على كل القُلُوس بخفة قرد، مُدْهِشاً طاقم رجال السفينة. ويفقد سيده في **هونك ــ كونك** فيكتشفه هذا الأخير، في أثناء عرض في سيرك **يوكوهاما**، وقد وُظّف في فرقة بهلوانيين يابانيين. وهو أخيراً الذي، عند هجوم **السِّيو** على القطار الپاسيفيكي، يوقف القطار أمام محطة حصن **كيرني**، الذي تأتي منه تجريدة من الجنود في الوقت المناسب بالضبط لإنقاذ المسافرين. لكن **پاسپارتو** مشغول بهمّ آخر؛ ففي عجلة الانطلاق،

ترك الغاز في غرفته موقداً؛ ولما أقر بذلك لسيده، أجابه هذا الأخير في هدوء بأن تكلفة ذلك ستخصم من أجرته. وما كان من الشقي إلّا أن أكبّ خلال هذه الرحلة العجيبة على سلسلة أخرى من الحسابات، مضيفاً كل يوم ثمن أمتار الغاز المكعّبة التي تحترق عبثاً! وسيبلغ ذلك 1920 ساعة: إن **پاسپارتو** هو نمط أولئك الخدم النموذجيين، الذين هم كثيرون في عمل **جول ڤيرن الأدبي**، والذين هم متعلقون بأسيادهم في تفان لا حدود له. وغالباً ما تتعارض شخصيتهم تعارضاً تامّاً مع شخصية أسيادهم؛ وهذا هو شأن **پاسپارتو** حادّ الطبع، الذي لا يستطيع أبداً أن يفهم الطبع الهادئ والسكون الأبدي لـ**فيلياس فوك**، خصوصاً عندما توشك الأمور الخفية أن تعرّض نجاح رهانه للخطر. – م.

پاري، الكونت ده (PARIS, Comte de) [73].

پارم، الأميرة ده (PARME, la princesse de) [65، 114].

پارسيفال (PARSIFAL) [209، 263].

پـوارو، هـركـول (POIROT, Hercule) [199]. (← أيضاً **كريستي**، أكاثا).

پوتبوس، البارونة (PUTBUS, la Baronne) [69].

پيكار (PICQUART) [52].

پيرسپيي، الدكتور (PERCEPIED, Docteur) [144].

پرادا (PRADA) [222(هـ 36)].

ج –

جاك القدري (JACQUES LE FATALISTE) [246، 270 (هـ4)]. شخصية في رواية «**جاك القدري**»* لـ**دنيس ديدرو***، (وقد نشرت بعد وفاته 1792ـ1796). في الطريق حيث يتراكب هذا الخادم مع سيده، ويتناول قليلاً من كل شيء، من النّساء، من الجرَاح في الرُّكَب، من الحرية، من الحتمية، من العلاقات الغرامية الصعبة، إلخ.، يحمل معه، وهو آلحَجَّاج، آلمليء قريحة ومفارقات، الغنيّ فلسفة، يحمل معه ذكريات أدبية كثيرة. إنه يشبه إحدى شخصيات الكاتب الفرنسي **فرانسوا رابليه**؛ ويذكر بـ**سانشو** إحدى شخصيات الكاتب الإسپاني **ثربانتيس*** في روايته «**ضون كيخوطه**»*، بل ربما يذكر أكثر بالعريف **تريم** إحدى شخصيات الكاتب البريطاني **شتيرن** في رواية «**حياة تريسترام شاندي وآراؤه**»* (1760ـ1767)، التي كان **ديدرو** معجباً بها أيما إعجاب. والحق أن **جاك** هذا، آلثرثار المهذار، يصعب معرفته؛ فهو يبدأ في قص غرامياته علينا، ولكن كثيراً من الأحداث العارضة في طريق المسافرَيْن، تُخْرِجُهُ عن حكايته؛ وتحمل أحياناً على عدم تصديقه، وعلى ألا نعتبره سوى شخصية حكائية مسلّية، طائشة، لا تفكر إلّا في إضحاكنا

بأحاديثها الغريبة. غير أن لهذا الشخص غريب الأطوار أمثالًا ملأى بالحكمة. فهو يمثل ذاته، ثم يمثل غيره، وهذا الغير لا يبدو سوى **ديدرو** نفسه بالتأكيد. وليس معنى هذا أن الفيلسوف لم يجعل أي شيء من سيرته الذاتية في غراميات **جاك** ولا في المغامرات الروائية لسفره. ولكن هذا التقلب، وعبقريّة المفاجئ هذه، وهذا الميل إلى المفارق والافتتان به، وهذا التأنّق في تقنيع أفكار أصيلة بل خطيرة أحياناً بأقنعة مسلية، هذه كلها سمات خاصة بـ**ديدرو** ومميزة له، كما أن فلسفة **جاك** الساخرة (التي أكسبته لقبه) تعبِّر عن بعض الأفكار العزيزة على قلب **الموسوعي**. إن **جاك** قدَري (ولعلنا نقول بلغة عصرنا الحاضر إنَّه حتمي)، أي أنه لا يرى في الحياة غير سلسلة من القوى العمياء التي يتوهم الإنسان أنه يطوعها بينما هو في الحقيقة لا يسعه إلّا أن يذعن لها. وهذا الموقف النظري تأتي مغامرات **جاك** المتتابعة في فوضى لتؤكّده وتثبته: فالأحداث تبدو فعلًا متروكة للصدفة وتفلت باستمرار من إرادة الشخصيات. ومنذئذ يبدو أن **جاك** ليس له أن يختار سوى جانب اللّاأخلاقية والسهولة، ما دام لا شيء له معنى. غير أن **جاك** ليس قدرياً حقّاً، إنه لا يتمكن من أن يكون كذلك. وهذه ـ في العمق ـ هي الأهمية الكبرى لهذه الشخصية. فأفعاله تأتي باستمرار لتكذب نظرياته؛ وهو لا يني يناقض نفسه، ويبيع مبادئه بأرخص الأثمان، شريطة أن يبرِّر نفسه بحيل ما؛ وهو لن يفرح لشيء ولن يحزن على شيء، مع أنه في الواقع رجل انفعالي؛ وسيحاول أن يعتبر الخير والشر كلمتين بسيطتين، وينادي بالأنانية واللامبالاة، ولكنه يغضب على الجائرين ويُعرض نفسه للضَّرب من أجل الدفاع عن فتاة اسمها **نانون**، يحسبها ابنة مضيفته بينما ليست سوى خادمتها. وبهذا بالذات، يكون **جاك** هو **ديدرو** نفسه: فكما عند الفيلسوف، فإن القلب يتخاصم دائماً في نفسه مع الفكر، وتقنعه غريزة لا تُقهَر: بالطيبة، بالكرم، بالعاطفة، وتدفعه إلى الاحتجاج على الشر، في حين ينخرط عقله في فلسفة مادية باردة. ولكن ألا يتجاوز بهذا خالقه، أولا يجسِّد ـ بهيئة غريبة ـ مأساة القرن الثامن عشر، الشكِّيَّة الزِّنْدِيقَة، بل الماجنة، المفارقة، والمهدَّدة مع ذلك بثورة الشعور هذه التي سيجسِّدها خصم **ديدرو** اللدود، **جان ـ جاك روسو**؟ ـ م.

جان سانتوي (← رواية «**جان سانتوي**»*) [49، 249، 258ـ 259].

الجد أو السيد أميدي (**Le GRAND-PERE** (ou Monsieur Amédée) [275 (هـ70)]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***. و**أميدي** هذا، الذي هو أقل وِدّاً وجاذبية من زوجته (← **الجدة**)، يبدو نمط الشيخ البرجوازي بالذات الذي يفيض بالأحكام المسبقة، ترجمان «حكمة العائلات» وليس «حكمة الأمم». وهو يعرف بدقة كل ما له صلة ببرجوازية **باريز** و**كومبري**، وشجرة أنساب الناس، وأوضاعهم المادية الحقيقية، والأسباب الحقيقية التي جعلتهم يرتبطون

بعائلة ما أو ينفصلون عنها، كما أنه يتذوق ذلك بصفته ذواقة حقيقياً. وما إن يصحب سِبْطُهُ (← **السارد**) صديقاً جديداً، حتى يخمن إن كان إسرائيلياً، فيأخذ في ترديد لازمة أغنية «**اليهودية**»* لـ**هاليڤي** أو في استظهار بيت من مسرحية «**إستير**» لـ**راسين**... (والواقع أن الشخصية قد صُوِّرت، ولو أن **پروست** لم يكن يهودياً، من جهة **السيد ناتي ويل** جده الحقيقي لأمه). وكان **السيد أميدي** فيما مضى أحد أفضل أصدقاء والد **سوان***، الذي عرف قليلاً علاقاته الغرامية المشرقة، ولكنه رفض أن يسلم بطلب **سوان** الذي حمله على الاعتقاد بأن هذا الأخير لم يعد يحب زوجته. وهو يتنزه أحياناً مع أبيه* من جهة بيت **سوان**، ويتذكر ماضي صديقهما الذي عرفه منذ أيام غرامياته مع **أوديت* ده كريسي**. وقد عرف أيضاً **السيدة ڤيردوران***، ولكن هذه الأخيرة تحدَّث عنه **السارد** بازدراء. وقد تشاجر **السيد أميدي** منذ عهد قريب مشاجرة عنيفة مع «**الخال أدولف***»، أخيه، لأن هذا الأخير كان قد استقبل **السارد** وهو في صحبة «**السيدة ذات اللباس الوردي**»، «**العاهرة**» التي لم تكن سوى **أوديت ده كريسي**. ويتألم **السارد**، الذي يحب جدَّته، عندما يرى **السيد أميدي**، الذي لا يطيق أن تتعذب زوجته، وقد استسلم لإغراء المشروبات الكحولية الممنوعة عليه منعاً كلياً. ولا يمكن أن يبدو لنا موقفه العرفي لحظة موت زوجته إلّا صادماً. ــ م.

الجدَّة (**La GRAND-MÈRE**) [63، 119، 226 (هـ112)]. إن جدة **مارسيل پروست*** لأمه* من أبلغ وجوه رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* أثراً؛ ثم إنها تبدو صورة لـ**أمّ* السارد***. وهي تدعى **السيدة أميدي**، تبعاً لاسم زوجها، ولكن اسمها بالولادة هو **باتيلدا**. وتُعتبر في وسط **كومبري** الريفي، «حمقاء» بعض الحمق، وذلك بالنظر إلى الغرابة التي تتميز بها في هذه الأسرة البرجوازية. وتشكل مع ابنتها ما يسميه **پروست** «العرق السليم» في **كومبري** : فنظرتها هي من الرقة بحيث تبدو وكأنها تداعب من تحبهم. والمؤلِّف المفضَّل عندها هو **مدام ده سيڤيني**، التي تحب الاستشهاد بها. وهي تختار هداياها بدقة متناهية : فإذا أهدت منظراً من كاتدرائية **شارتر**، كان ذلك بناء على لوحةٍ لـ**كورو**، من نقش نقاش جيد. ومع ذلك، يبوح لنا **سارد** رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**» بأنه يأخذ عنها تفانيها، إلى درجة قد تُفقدها كرامتها بسهولة. وبما أنها معجبة بـ**جورج صاند**، فإنها تعتبر الفضيلة قائمة في الشهامة. وتكرِّس لأسرتها وخدمها والتعساء الذين تلقي بهم الصدفة في طريقها، كنوزها من الحب والسخاء. وتخشى على سبطها «نقص الإرادة» الذي ينم عنه؛ ومع ذلك كان عليها، كابنتها، أن ترضخ أمام الطاقة التي يفرض بها «**مارسيل**» المريض رغباته. وهي، فوق هذا كله، تحب العظمة البسيطة سواء في الفن البشري أم في الطبيعة: فهي تنم عن تعلق خاص ببرج أجراس **سانت ــ هيلير**. ويحدث لها أن تعبِّر، في سذاجتها، عن أحكام قد تبدو غريبة لعامة الناس والحق يقال. ذات يوم

دخلت إلى بيت آل **جوبيان*** لرتق فستانها، فاعتبرت بنت أخي **جوبيان** «كاملة»؛ وبالمقابل اعتبرت الأمير **دي لوم**، الذي يصير الدوق **ده گيرمانت***، «رجلًا عادياً». ولم يرق لها **بلوخ*** أيضاً؛ ولكنها كانت معجبة بذوق **سوان***.

وتتبع الجدة نصيحة **سوان**، فتذهب بسبطها إلى **بالبيك**، أملًا في أن ينفعه هواء البحر. ويصف لنا **بروست** بطريقة رائعة الصداقة التي تربط «**مارسيل**» بجدته، والعلاقة الحميمة التي تسود بينهما وتجعلهما يتفاهمان بالإشارة، والنقرات التي ينقرانها على الجدار الذي يفصل غرفتيهما ليعلن كل منهما للآخر أنه قد استيقظ. وفي **بالبيك** تلتقي الجدة ثانية بـ**السيدة ده فيلپاريزيس***، التي كانت صديقتها في الطفولة؛ فتقدم لها سبطها. وهي نفسها مجرَّدة من كل نفاج، وبذلك تختلف عن سبطها. ومع ذلك يتعرف «**مارسيل**» بفضلها على **سان ـ لو*** وينفذ إلى وسط **آل گيرمانت***. وبينما هي في **بالبيك**، تظن ذات يوم أنها ستموت عما قريب، فتسأل **سان ـ لو** أن يأخذ لها صورة شمسية، حتى يمكن سبطها أن يملك صورة لها؛ أما السبط العاق، فلم يفكر إلّا في الاستخفاف بالاستعدادات التي قامت بها كي تبدو أقل شيخوخة في هذه الصورة الأخيرة، لأنها كانت قد نجحت في إخفاء مرضها عنه. وفيما هي تتنزه مع **السارد** في **الشانزليزيه**، تصاب بوعكة مفاجئة؛ وسيكون ذلك بداية احتضارها، الذي يصفه لنا **بروست** بطريقة مؤثرة، في صفحات هي من أجمل صفحات عمله الأدبي كله. وفي الأيام التي سبقت موتها، عندما كانت غارقة في الجمود الذي يدعوه الأطباء غيبوبة، كانت ترتعش مع ذلك كورقة عندما تسمع رنات الجرس الثلاث التي ينادي بها سبطها **فرانسواز***.

وعندما علم «**مارسيل**» بموت جدته، لم يحزن عليها، في بادئ الأمر؛ ولكنه بدأ يعاني عندما جعلتها التذكرات اللاإراديَّة حيَّة في نفسه؛ وذلك ما سيسميه «تقلّبات القلب». وفيما بعد، سيندم **السارد** وسيؤاخذ نفسه على أنانيته، فيفكر في موت جدته وفي موت **ألبيرتين*** **سيمونيه** في آن واحد، وسيحس «بأن حياته مدنّسة بجريمتي قتل...». وستعيش الجدة المتوفاة زمناً طويلًا في أحلام سبطها. ونتبيَّن ابنتها، أم **السارد**، وهي تشبهها شيئاً فشيئاً، بما أن الوجهين يبدوان وقد انصهر أحدهما في الآخر وصارا لا يشكلان إلّا وجهاً واحداً. ــ م.

جوبيان (JUPIEN) [67، 80، 97 (هـ88)، 107، 134، 196، 213، 274 (هـ61)]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* لـ**مارسيل بروست***. وهو صانع صُدَر يوجد حانوته الصغير في فناء قصر **گيرمانت*** بالذات ــ الذي يملك فيه أبوا **السارد*** أيضاً شقتهم. وسنعلم فيما بعد أنه ابن عم **أوديت*** **ده كريسي** إلى حدٍّ ما. و**السارد** شاهد على «لقائـ»ـه بالبارون ده **شارلوس***، في فناء القصر، ويحضر من خلال شق في حاجز خشبي، يحضر مشهداً يشبِّهه بتلقيح حشرة الطنانة لنبتة السحلبية (وهو إحدى أكثر حادثات العمل الأدبي

البروستبي جرأة). ولـجوبيان بنت عمّ، خيّاطة، يطلب محميُّ شارلوس، عازف الكمان موريل*، يدها. ويألف شارلوس وموريل عادة المجيء «لتناول الشاي» كل يوم في بيت آل جوبيان: يمكن أن يبدو الأمر مدهشاً، لأن صانع الصُّدَر قد يكون، حسب السيدة فيردوران، مجرماً سابقاً محكوماً عليه بالأعمال الشاقة. وجوبيان مخلص تماماً للـسيد ده شارلوس. وقد كان كذلك حتى أنه آكتشف موريل في مبغى ماينفيل، وساءه أن علم أن عازف الكمان كان قد عقد علاقة مع روبير ده سان ـ لو* (ثم إن موريل فسخ خطوبته لبنت عم جوبيان بطريقة فظة). وعندما سيتشاجر شارلوس مع موريل فيما بعد، سيفتح جوبيان المخلص له «فندقاً خاصاً» سيُجلد فيه البارون... ثم إنه صار قيم منزل شارلوس، وروى للـسارد أنه إذا تولّى هذا البيت المشبوه، فإنما لـ«تسلية شيخوخة» حاميه. ثم إن جوبيان رجل موهوب، يتمتع بكثير من الخبرات؛ ويخبرنا بروست بأن «حسه الفطري البسيط، وميله الطبيعي هما اللذان كانا قد جعلاه ـ من قراءات بسيطة يقوم بها بلا تبصر، وبلا مرشد، وفي أوقات الفراغ ـ يركّب تلك اللهجة الدقيقة التي تستشفُّ فيها كل التناظرات اللغوية وتنم عن جمالها». وعندما شاخ شارلوس، وشُلّت أطرافه، وكاد يصاب بالعمى، ولم يعد سوى خرقة بشرية، سيكون جوبيان هو الذي سيسهر عليه بحنان ورقة. ـ م.

جوكابيل (JOCABEL) [231، 233، 242، 244].

جوليان (← صوريل، جوليان).

جيزن (JASON) [188].

جيكيس (GYGÈS) [126 (هـ31)].

جيلبيرت ده سان ـ لو (GILBERTE DE SAINT-LOUP) (← جيلبيرت سْوان).

جيلبيرت، سْوان (GILBERTE, Swann) [56، 58، 61، 66–69، 74، 82–83، 85، 88، 91، 96 (هـ64)، 103، 105–106، 117–118، 123 (هـ7)، 133، 135، 144، 154، 157–159، 166، 171 (هـ50)، 172 (هـ56، 61)، 210، 211، 252، 275 (هـ72)]. شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»* لـمارسيل بروست*. هي بنت شارل سوان* وأوديت* ده كريسي، وأوّل حُبّ لـسارد* رواية «بحثاً...»، الذي يراها أولًا في كومبري، في طريق طانصونفيل شديدة الانحدار، حيث تومئ له هذه الطفلة الشقراء إيماءة تبدو له غير محتشمة. وفي هذه اللحظة بالذات، تناديه أمُّه، فتبتعد... ويجدها «مارسيل» مرّة أُخرى في الشانزليزيه، حيث يلعبان معاً على المرجة الخضراء الكبيرة، قرب الأحصنة الخشبيَّة. وعندها تعطيه كُرَيَّة من العقيق، وكرَّاسة لـبيركوط* عن راسين، لأنها تعرف الكاتب الشهير، الذي هو أحد أصدقاء أبويه. وهذا يزيد مرة أخرى من امتياز جيلبيرت في نظر

«**مارسيل**». وفي المساء، يتصوَّر ـ وهو في البيت ـ أنه سيتلقى منها رسالة ستعترف له فيها بحبِّها. ويتدله هو نفسُه حتى الجنون بالفتاة الصغيرة. وذات يوم يتصارع «**مارسيل**» بحب مع **جيلبيرت** التي تتهرَّب... ويحس بأن آل **سوان** لا يقبلونه ويعاني من إحساسه هذا. وظلت رسالة كان قد كتبها إلى **جيلبيرت** بمناسبة رأس السنة بلا جواب ؛ ومع ذلك، فإنه عندما سيمرض، ستكتب له خلال نقاهته وسيذهب إلى بيتها لتناول اللُّمْجَة. ويكتشف أنها تشبه **سوان وأوديت** في الوقت نفسه. وأملًا في استدراجها، يتظاهر باللامبالاة. وعلى أثر حَرَدٍ، يكتب إليها رسائل متناقضة، لا تجيب عنها ؛ وهكذا يبدأ انفصالهما. ويسعى جاهداً في خنق هوى الشباب هذا في قلبه. وسيعلم، في وقت لاحق، من إحدى الوصيفات أنها ـ في الفترة التي كان يتردد فيها يومياً على آل **جيلبيرت** ـ كانت تحبُّ شاباً غالباً ما كانت تراه أكثر منه. ثم إنه كان لديه فيما مضى شك في ذلك. هكذا، فإن كل ساعات الرقة التي كانت قد أسعدته إسعاداً، عرفها الجميع على أنها خدعة من صديقته على حسابه ! وسيُعاني من أنه كان مغفّلًا كل تلك المدة الطويلة. ومع ذلك، تحين الساعة التي يُجْبَرُ فيها **السارد** على الاعتراف بأنه لا يمتنع الآن عن زيارتها إلّا ليتحاشى سُخْرة وليس ألماً، ولو أنه كان قد عانى أولًا، وهو يكتب إلى **جيلبيرت** أنه لن يراها أبداً ؛ لكن صلته بالفتاة لم تمتزج أبداً بالشهوة كما سيحدث فيما بعد مع **ألبيرتين***. وهكذا، فإن اللامبالاة التي كان قد تظاهر بها تجاه **جيلبيرت** صارت حقيقية، لأن الحياة فصلت بينهما.

والحال أنه يلمح، فيما بعد، ثلاث فتيات تذكره هيئتهن الأنيقة والنشيطة بما كان قد أغراه في عصابة **ألبيرتين** الصغيرة. وترميه إحدى الفتيات الثلاث، وهي الفتاة الشقراء التي لم تعجبه إلاّ قليلاً عندما نظر إليها نظرة عابرة، ثم ألهبت مشاعره عندما ألتفت إليها. وبما أن هؤلاء الفتيات يخرجن من قبة قصر **كَيرمانت**، حيث يملك أبوا «**مارسيل**» شقتهما، يسأل البوَّاب عن هويتهن. ويصرِّح له البواب أن الشقراء، التي كانت قد سألت عن الدوقة، اسمها تقريباً «**ديپارشڤيل**». فيدق قلبه لذلك بكل ما أوتي من قوة : فلعلها تكون الآنسة **ديپورشڤيل**، التي كان **سان ـ لو*** قد عرفها في مبغى. غير أن **روبير**، الذي أبرق إليه، يرد بأنها ليست هي. ولكن بعد ذلك ببضعة أيام، في أثناء زيارة لبيت آل **كَيرمانت***، يلتقي هناك بالآنسة **ده فورشڤيل**، أي **جيلبيرت**، التي تبناها زوج أمها الثاني والتي تستقبلها **أوريان** الآن. وحينها يكتشف **السارد** نفاجها، وفضولها الذكي لمعرفة وجهاء القوم. لقد نسيت أباها الذي لم يعد آسمه يُذْكَرُ أمامها. وصارت توقع باسم ج. **س. فورشڤيل**. (ويرى **بروست** علامة نفاق في هذين الحرفين الابتدائيين). وعلى ذلك الأساس، يتلقى **السارد** من **جيلبيرت** رسالة تعلن فيها زواجها بـ**روبير ده سان ـ لو**. فيحزن **السارد** في البداية لخبر هذا الزواج الذي

يُبعده عن أجزاء معينة من حياته الماضية. ولكن **جيلبيرت** تدعوه إلى أن يقضي بعض الوقت في **طانصونفيل**، التي يستعيد فيها ذكريات الزمن الغابر. ثم إن **جيلبيرت**، بعد أن كانت سعيدة بوضعها المجتمعي، صارت لا مبالية به. إن **روبير** يجاملها، ولكنه يخونها. وعندها تبوح **جيلبيرت** للسارد ببعض التفاصيل عن ميول **ألبيرتين**. فهي تعترف له بأنها أحبَّتها فيما مضى. وتخبره أيضاً بأن الشابّ الذي كانت تتنزَّه معه يوم كان «**مارسيل**» قد فاجأها في **الشانزليزيه** ليس سوى **ليا** «متنكِّرة». وبعد أن مات **سان ـ لو**، في أثناء الحرب، ميتة بطولية، عادت **جيلبيرت** إلى **طانصونفيل**، التي توجد في منطقة المعارك والتي احتلها **الألمان**. وصارت صديقة **أندريه***. ويتردد **السارد** على اجتماعات حميمية في بيتها. وفيما بعد، وبالضبط في حفلة **كَيرمانت** الصباحية لا يتعرفها **مارسيل**، لأنها صارت سيدة ضخمة الجثة. وهي تتحدَّث بآنفعال عن نظريات زوجها الاحترابية. وتقدِّم لـ«**مارسيل**» ابنتها، الآنسة ده **سان ـ لو***، التي تذكره بأبيه وأمه معاً، ويستحضر فيها مختلف مناحي حياته الماضية : فهي تشبه **السّارد** في شبابه وتضفي قيمة جديدة على فكرة الزمن المتصرِّم، مُفْهِمَةً إياه بأن ساعة الشروع في عمله قد حلت. ــ م.

جيل بلا ده سانتيان (GIL BLAS DE SAN-TILLANE) [241، 250، 255ـ256، 258ـ259]. بطل «**قصة جيل بلا ده سانتيان**»* (1715ـ1747)، رواية **آلان ـ رونيه لوساج***. وهو في الأدب الفرنسي نموذج «الآفاق» ذي الأصل الإسباني، المتشرد الذي تخلطه حياة التشرد بكل الأوساط المجتمعية، من أدناها إلى أعلاها. ولكن بينما الأبطال العديدون للرواية الغِمَاريَّة الإسبانية مجرد خيط رابط بين سلسلة من الأحدوثات واللوحات، يكسب **جيل بلا** خلال الرواية تماسكاً نفسيّاً يكاد ينقص أسلافه. وتعيِّن مغامراته المتلاحقة مراحل تجربته للعالم وتشكُّل شخصيته التدريجي. **وجيل بلا**، عندما غادر أسرته في سن السابعة عشرة، ليس إلّا كائناً عادياً، حرّاً تماماً، لم تشكله التربية ولا الوراثة. وبالفعل، فقد آعتنى **لوساج** ـ كما فعل روسو في رواية «**إميل**» ـ بتصور كائن أقل تفرُّداً ما أمكن في البداية، حتى تكون مساهمة التجربة ودورها المكوِّن كبيرين أكثر ما يمكن. **وجيل بلا** «ساذج» قبل كل شيء، أي طبيعي؛ وهو لا يتميز إلا بخصائص عمره، دون أي عيب من العيوب، ودون أي موهبة من المواهب التي قد تميزه. وتُعلمه تجربته الأُولى، في النُّزل، أن يحترس من الغير، وعلى رأسهم المتملقون؛ ثم يتبدَّى له العالم تحت كل مظاهره؛ وسيشكل تتابع ردود فعل البطل تجاه هذا الكون شخصيته شيئاً فشيئاً وسيمنحه «وجوده». وليس من الصدفة أن المؤلِّف لا يرسم ولو مرة واحدة صورة بطله الشخصية، على مر صفحات الرواية السبعمئة؛ إذ كانت كل صورة شخصية ستوشك أن تثبت اعتباطيّاً كائناً في مصير مستمر، أو أن تفرِّد هذا الكائن الذي تتأتى قيمته الرمزية من افتقاره الأوّلي

إلى الخصوصية. ولا يتحقق خلق **جيل بلا** خلقاً نفسياً إلّا في آخر صفحة من الرواية. فـ**جيل بلا** ينغلق على كل قيمة فوق البشرية، وعلى كل تجاوز، فيتطور على صعيد الإنسانية المتوسطة وحده؛ إنه ذكي، أو يصبحه على كل حال؛ ولكن الذكاء لا يقوم عنده إلّا على اكتشاف دوافع الغير وعلى معرفة قدراته الخاصّة الممكنة معرفة أدق على قدر المستطاع. إن النظر إلى الآخرين وإلى الذات كما هما بالضبط، يبدو له أسمى ممارسة للذكاء البشري. فيما أنه شجاع بالقدر الدقيق الذي قد يوشك أن يكون به الجُبن مضرّاً له، فإن له طبعاً حازماً لا توهنه نوائب الدهر ولا يسكره الحظ السعيد؛ وعناده نتيجة نوع من الغريزة الحيوانية، وليس ناجماً عن تدبير فكري. وهو متفائل: فخياله لا يهوِّل النحس الذي يَعْرِض له بغتة، ولكن تفاؤله لا يصل أبداً إلى حدّ الجرأة العمياء. ولا يحيط به أي إطار أخلاقي؛ والأخلاق في نظره مجموع المواقف والتصرفات التي تمليها تجربة العالَم على الإنسان العادي حتى تسمح له بالعيش في المجتمع. وإذ يتسلح **جيل بلا** بهذه التجربة، فإنه يَنْتَبِي لنفسه بذلك أخلاقاً **أبيقوريّة** باحتراس وتواضع. وتظل هذه الأخلاق نسبية دائماً ومتعلقة بالوسط الذي يكون فيه الفرد مندمجاً مؤقتاً، وبقدرات هذا الفرد. وبما أنه يلاحظ أن العظماء تعساء بسبب طموحهم كما أن البؤساء تعساء بكسلهم، فإنه يسلم بأن البحث عن السعادة يجب أن يكون الحافز الوحيد للإنسان على العمل، وبأن فضيلة بشرية تماماً هي الشرط الأول لهذه السعادة. وفي مواجهة دواهي القدر الدهياء هذه، فإن الحكمة الوحيدة هي التحمُّل والأمل؛ أما المصائب التي تنجم عن تصرفنا، فلابد من أن نستخلص منها العبرة ونحن نتكيف مع الواقع المجتمعي أحسن ما يكون التكيف. ذلك لأن **جيل بلا**، المهتم كلية بالعالم الخارجي، لا يظهر لنا خاضعاً لحوافز داخلية تماماً، من أهواء وعيوب ومثل عليا. وعلى احتجاجات الضمير الداخلية والمجانية أن تلتزم الصمت؛ إنها تستطيع أن تشرف الفرد، ولكنها لا تصلح للفوز بالسعادة. والدرس العظيم الذي تمنحه إياه التجربة هو أن يعرف كيف يلبس القناع وسط مجتمع سيظل غريباً عليه دائماً، ومن ثم فإنّ **جيل بلا** يرمز إلى الإنسان الوحيد في مواجهة القدر. ـ م.

د ـ

دانسني (DANCENY) [271 (هـ 11)].

داڤيد (← **صيشار، داڤيد**).

دارپاكَون، السيدة (ARPAGON, Madame d') [250].

دارجنكـور، السيـد (ARGENCOURT, Monsieur d') [116].

دومينيك ده بري (DOMINIQUE DE BRAY) [243]. شخصية في رواية «**دومينيك**»* (1863) لـ**أوجين فرومنتان***. إنّ حياته في الماضي ويبدو أنه لم يتناول الحاضر إلّا لتغذية

ذاكرته. ولعل كل شيء قد تبلّر فيه حول حدث وحيد وألتفت، منذ طفولته، نحو الحياة الباطنية مع الإحساس بوجوده في الواقع أكثر مما ينبغي. وهذا الحدث هو حبُّه لـمادلين ده نييفر، وهو حبٌّ *نابع من الافتتان بالمستحيل لأن المرأة المختارة متزوِّجة ولأن اللعبة الجادَّة لعلاقاتهما لا يمكن أن تعرف تحقُّقها العادي ما دام كل منهما، فيما وراء هواهما، يؤمن بالشرف والخطيئة. ثم إنه وسط حماس اللقاءات، يبقى على صَحْوٍ بارد وتسجل نظرته الإيماءات والآثار والأخاديد كيما يكون للذكرى فيما بعد لون اللحظة ونسيجها الدقيقان. بل إن لطريقته في الإغواء، مع اهتمام أقصى بجعل الغير يخلط خطاه في خطاه هو وإيقاعه في إيقاعه هو، إن لهذه الطريقة شيئاً مخنوقاً، هو الحركة الصامتة للصور المنبثقة في الذاكرة. ففي نفسه دائماً سعادةٌ معتدلة، حزينة بعض الحزن، تحتاط سلفاً وتبتعد وتكيِّف ذكراه؛ ولا وجود أبداً لاعترافات مباشرة، لإيماءات حاسمة، اللهم إلّا التهرُّب من المضاجعة الممكنة؛ وباختصار، «تخلّص» مطلق من الوعد، مع الإحساس بأن هذه الحياة غير موفّقة مسبّقاً لأنه يشعر بالـ«ـتكفير عن حياة قديمة مؤذية بالتأكيد وعن أخطاء لا يزال يحس بأنه مسؤول عنها». وأخيراً، فإن ما سيكون قد عيش فعلًا بينه وبين مادلين، هو نوع من الرحمة المتناوبة والمتبادلة، شيء أخرس مرة أخرى، صامت ويتحرك ببطءِ صُوَرِ الحلم بالذات. ومع ذلك، ففي نهاية حكاية هذا الوجود الخائب إحساسٌ بأن «هروب» دومينيك من الواقع ليس إلّا مظهراً، حسناً في نظر آلجاهلين، وبأن تحقيقاً قد تم في نظره، أخيراً: في الحدود التي كان يسمح بها مَرَضُ روحه العضالُ. ـ م.

الدوق (← **كَيرمانت**، الدوق ده).

الدوقة (← **كَيرمانت**، الدوقة ده).

دورڤِلييه، السيدة (ORVILLIERS, Madame d') [67].

ديدون (DIDON) [245].

دي كَريو (DES GRIEUX) [60، 71، 228–229، 239–243، 248، 268، 277 (هـ97)]. بطل رواية «**مانون ليسكو**»* (1731) لـ**الأب پريڤو***. «لقد أحبوا بلا حدود لأنهم أحبوا دون اختيار»، تنسحب هذه الملاحظة التي سُجِّلت عن بعض أبطال **الأب پريڤو** على **دي كَريو**. فهل يكون المؤلف قد أضفى عليه بعض سمات طبعه الخاص؟ إنّ **الأب پريڤو** سيترك، مثله، الكنيسة بسبب تعلقه بامرأة شابة سيتبعها إلى الخارج. وهناك عناصر سيرية ذاتية، منقولة بصعوبة، تجعلنا ننتبه بوجه خاص لهذه الملاحظة التي يسجلها **الأب پريڤو** حول نفسه عندما يقول: «إن الحب يدمر القواعد العامة للسلوك، إنه الإحساس المقدر على أولئك الذين يثير فيهم جوهر خفي من القلق والحزن رغبة دائمة في الحصول على شيء ما يفتقدونه، والذين يحول هوس امتلاك شيء مجهول دون سعادتهم».

وذلك لأن هذا الحب خارج القواعد العامة للسلوك هو الذي يحكم الفارس الشاب **دي كَريو**. فهل كان على وشك بلوغ النعمة الروحية التي تشكل طمأنينة النفوس العظيمة قبل أن يستولي عليه الحب، وهو في السابعة عشرة من عمره، فيقوده إلى اكتشاف ذاته، خالقا لديه نشوات جديدة ومعاناة لم يعرفها من قبل؟ يخبرنا هو نفسه بأنه ما أن أنهى دراسته الفلسفية بتفوق في **أميان** ووهبه والده وسام فارس **مالطة**، حتى تهيأ للحياة الكنسية. وقد كان شيوخه يعتبرونه نموذجا في المدرسة لما اتصفت به حياته من حكمة وانضباط. غير أنه من الممكن أن نرتاب في أن لكل هذه الخصال أساسا إيمانيا قويا، إلا أن **دي كَريو** الذي سيظل صدقه نموذجيا حتى النهاية، يعترف لنا بأن مزاجه اللين والهادئ بطبيعته جعل البعض يصنف بعض مؤشرات نفوره من الرذيلة في باب الفضيلة». غير أن حالة عدم التمييز والفتور هذه لم تكن كافية لحمايته من المحاولات الخارجية. فلو لم يلتق بـ**مانون ليسكو**، لظل جاهلا ضُعْفَ طبيعته. لكنه ما أن أبصرها وهي نازلة من عربة **أراس**، حتى هام بها. هو الذي لم يكن قد «فكر بعد في الفرق بين الجنسين»، أو «أثارت اهتمامه» فتاة ما، «يكتوي فجأة حتى الهيام» بتلك التي سيسميها سيدة قلبه. إننا نميل عادة إلى التشكيك في صدق نوايا كل الشباب المندفع الذي يقع في شباك الهوى بمجرد ما يطالعه وجه حسن. وذلك لأن نار هواهم سرعان ما تنطفئ أو تلتهب بطلعة وجه آخر؛ وهو ما لا ينطبق على **دي كَريو**. «لقد كان مؤكّداً، كما يقول، حسب طبعي الوفي، أنني سأكون سعيدا طوال حياتي لو ظلت **مانون** مخلصة لي...» منذ أن اختطف **مانون** وأصبحت تعيش معه خفية في **باريز**. ونحس بقدر من الصدق في ما يقوله. كان **دي كَريو** سيصبح هو **فيليمون** لو كانت **مانون** هي **بوصيس**. غير أن عشيقته المتقلبة كانت ترى أن الأمر لا يتعلق بآستطابة ثمار الوفاء والحياة الهادئة! ونجد القدر الذي سيسوق **دي كَريو** إلى مسار غير المسار الذي كان مهيئا له، ملخصا في هذه الجملة: «لقد كانت **مانون** هائمة باللذة وكنت أنا هائما بها». انطلاقا من هذه الحقيقة سيجد الفارس الشاب نفسه محكوما عليه بالتعرض لكل الإهانات والتنازلات المعنوية التي تستتبعها علاقة مثل هذه. ومن سوء حظه أنه لم يكن فاجرا. فبدل أن ينتقي **دي كَريو** هدف حبه اختاره الحب؛ فقد احتجزه أو سرقه على الأصح. وقد أوشك على استرداد ثقته بنفسه حين التحق بالكنيسة بعدما خانته **مانون** للمرة الأولى عندما يقول: «إنه بعد الشر الذي لحقه، لم يعد يميز بين النساء اللواتي يكرههن جميعا». ولكن ما أن تظهر له **مانون** وهي في عز الثامنة عشرة، معلنة توبتها، حتى يعود من جديد إلى رغبته الجامحة. ويكمن تعقيد شخصية **دي كَريو** في هذه الرغبة ذاتها المتوارية تحت الرماد والتي ما أن تتر حتى يعود بحدة أكبر إلى أخرى دون أن يفقد وضوحه أبداً. ويعتقد أحيانا أنه يكره تلك التي يسميها العشيقة الفظة جدا، على أن ذلك يتلاشى في نظره بمجرد حضورها الذي يبعث فيه الحياة بعد غيابها.

لذلك فإن **دي كَريو** ليس منهزما، كما يبدو في الظاهر، وليس سيء الحظ كما يمكن أن نتصوره أول الأمر. فقد فاز في الحقيقة بالنظر إلى هدفه الوحيد الذي كان هو إخضاع **مانون**. فسوف تهتدي **مانون** يوما إلى الوفاء، من خلال حدة الإخلاص ذاته وأريحية ذلك الذي لم توهنه الأخطاء. فعندما كانت ملقاة فوق قليل من التبن القذر في العربة البئيسة التي كانت تقلها كي تبحر إلى أمريكا، مكبلة مع غيرها من بائعات الهوى، ستأتي لحظة تفتح فيها عينيها لتبصر العشيق الخالد ممتطيا جواده قربها بعد أن لحق بها في الطريق التي كانت تعتقد أنها أصبحت منبوذة فيها من طرف الجميع. وستؤدي قوة الاعتراف بالجميل، بالإضافة إلى الوعي بالأعمال المشينة، إلى تغييرها إلى الأبد لا محالة.

رف النهاية القاسية لقصة الحب الوحيدة مارس **دي كَريو**، غير أنه عندما يعود إلى أوربا بعد ذلك، سيعيش منفيا، لأنه سيجد نفسه مبعدا عن المرأة التي كانت تعوضه عن شرفه ووطنه، لكنه سينتصر فعلا بعد موته: إذ لا يمكننا أن نذكر آسمه دون أن يتبادر إلى أذهاننا مباشرة اسم **مانون** التي ستظل مرتبطة به إلى الأبد. ــ ح.

هـ ــ

هارون (AARON) [233].

هاذس (HADES) [48].

هيفايسطوس (HEPHAISTUS) [126 (هـ29)].

هلمز، شيرلوك (HOLMES, Sherlock) [199].

هرمان (HERMANN) [227].

واطسن، الدكتور جورج (WATSON, Docteur Georges) [199، 224 (هـ 76)، 256].

ز ــ

زامبينيـــــــلا (ZAMBINELLA) [273 (هـ 42)].

زارسي، المركيز دي (ARCIS, Marquis des) [235].

زفس (ZEUS) [48].

ط ــ

-طوم دجونز (TOM JONES) [118، 127 (هـ47)، 208].

ي ــ

يوسف (JOSEPH) [242].

ك ــ

الكاهن (← رواية «**الأوهام المفقودة**») [246].

كامبرمير، المركيز ده (CAMBREMER, le marquis de) [61]. من شخصيات رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»* (1913–1927) لـ**مارسيل بروست***. بما أن **المركيز ده كامبرمير** نبيل نورماندي وصاحب قصر في نواحي بالبيك فإنه يمثل بما فيه الكفاية النبالة المحلية؛ أزرق العينين، مائل الأنف، يميل أكثر إلى القبح، غير أنه متواضع ويبدي لطفا طبيعيا: وكان يلقب بـ«**كانكان**». يظهر إعجابا كبيرا بـ**الدكتور كوطار***، يجامل **السيدة ڤيردوران*** وتمحي شخصيته أمام **شارلوس**، كما أنه يهتم بالاختناقات التي تصيب **السارد***، ويقدم لـ**مارسيل**، على سبيل المجاملة الخالصة، ثناء عقيد يهودي، وإن كان مناهضا للسامية... يتزوج من بورجوازية هي أخت **لوكَراندان*** ويبدي إعجابا كبيرا بها. يعتبر قضية **دريفوس** قضية خارجية موجهة لتحطيم جهاز الاستخبارات. وسينتمي لأركان الحرب خلال حرب 1914–1918. ويستغرب **السارد**، الذي لا يحب كثيراً **كامبرمير** وزوجته، عندما يسمع **سان لو*** وهو يعلن أن «**كامبرمير** رجل ممتاز كان موهوبا وظل كثير اللطف»، ليفهم ساعتها أنه «يمكن الكائنَ الواحد أن يمثل كائنات مختلفة تبعا للأشخاص الذين يحكمون عليه». فلم يعرف هو عن **كامبرمير** إلا المظهر. وعندما يراه ثانية خلال حفلة **كَيرمانت** الصباحية، يجد أنه تغير «لما حل به من تورمات حمراء فوق الخدين»... وفي الأخير نعرف أن **ليونور**، ابن **كامبرمير** يتزوج **جوپيان ماري أنطوانيت**، التي أمهرها **شارلوس**، وتبناها ومنحها اسم ولقب **الآنسة دورلون**. وبعد ذلك سيتخلى **ليونور** ـ الذي يتقاسم الأذواق الخاصة للسيد **ده شارلوس** ولـ**لوكَراندان** ـ عن النبالة لصالح البورجوازية الذكية. ـ ح.

كامبرمير، زيليا أو المركيزة دويرير ده (CAMBREMER, Zélia, Madame ou marquise douairière de) [216]. من شخصيات «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* (1913–1927) لـ**مارسيل بروست***. اسمها العائلي **ديمازنيل لاكيشار**، وكانت **المركيزة دويرير ده كامبرمير** موسيقية جيدة ليست لها علاقات كثيرة، باعتبارها إحدى شخصيتي صالون **سانت أوقريت** القديم اللتين ظلتا على قيد الحياة في الصالون الجديد. وقد كانت **المركيزة دويرير**، على عكس زوجة ابنها (التي تشبِّهها بملاك)، عاشقة لـ**شوپان** ومقلدة جيدة له. ويصف لنا **السارد*** ـ الذي يلتقي بها عند العقبة خلال نزهاتهما في ضواحي **بالبيك** ـ طريقتها في التعبير المصحوب بحركات، والذي تستعمل فيه بفنية ثلاث صفات متدرجة. كان لها عدة أطفال، من بينهم **السيدة كوكور** التي تعاني، مثل **السارد**، من الاختناقات. وستبلغ **المركيزة ده دويرير** سنا متقدما، ويجيب ابنها، الذي يسأله السارد عن أخبارها، بأنها «رائعة دائما» موحيا بذلك إلى كونها ما زالت قادرة على السماع، وعلى الذهاب راجلة إلى القداس وأن تتحمل المآتم دون تأثر. ـ ح.

كاميليا (CAMILLA) [110].

كاميليا (CAMILLE) [223 (هـ57)].

كارَاواي (CARRAWAY) [256].

كاريزاليس، فيليب (GARRIZALÈS, Felipe) [137]. هو الشخصية الرئيسية في أقصوصة «**غيور إستراماذور**»* التي هي إحدى «**القصص النموذجية**»* (1613) لـ**ثرِبانتيس**. وتعتبر صورة **كاريزاليس**، الرجل المهذب، مطابقة للنمط التقليدي للحكايات الإسبانية : حياة مبددة، تدفع بها فوضاها إلى تداركها بالذهاب إلى البحث عن الثروة في **البيرو** البعيدة. ثم يعود **كاريزاليس** بعد أن أصبح غنيا ومتقدما في السن، إلى بلده من أجل تأسيس أسرة هشة مبنية على الوهم والأنانية. وبعدما استقرت هذه الشخصية بهذه الطريقة، تطورت بشكل سريع جدا، من المضحك إلى المأساوي، لا يجد شيئا أفضل من الزواج بفتاة شابة تدعى **ليونور**، ظانا أن ذهبه سيعوض فارق السن بينهما. ثم يقوم ببناء منزل يصبح معقلا لن تجد فيه زوجته الشابة وسيلة للتسلية غير اللعب بالدمية. ولم تكن المفاتيح والجدران والشبابيك حواجز منيعة يتعذر عبورها، إذ يستفيق الشيخ في إحدى الليالي من سبات عميق كان نتيجة حبوب منومة قدمت له، ليجد **ليونور** في أحضان أحد الفتيان. وقد تسلل العشيق ــ الذي يعزف جيدا على القيثارة ــ عن طريق الحيلة من خلال إرشاء العبد المسؤول عن الحراسة وباقي العبيد، وإرشاء المربية **ماريالونصو**. غير أن موضوع الزوج المخدوع الذي كان **ثربانتيس** قد تناوله بسخرية على طريقة **بوكاتشيو** في فاصل ترفيهي آخر شهير تحت عنوان «**الشيخ الغيور**»، يتوضح هنا من خلال إحساس بالشفقة، حيث يتبدى الألم الإنساني. وعندما يعرف **كاريزاليس** ما حل به لا يبحث عن الانتقام ولا عن الشكوى. ويموت مدركا خطأه وهو يحسن إلى من أقدموا على خيانته. ــ ح.

كاتو (KATOW) [222 (هـ 36)].

كيت كروي (CATE CROY) [223 (هـ 53)].

كوطار، الدكتور ثم الأستاذ (COTTARD, le docteur, puis le professeur) [82، 88، 161، 212، 216، 252]. من شخصيات «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* (1913–1927) لـ**مارسيل بروست***. الدكتور **كوطار** طبيب ذائع الصيت، مشهور بمواهبه السريرية، ومنافس للـ**دكتور دي بولبون**، وهو أحد المخلصين للـ«**نواة الصغيرة**» عند **السيدة فيردوران***؛ لكنه يبدو أخرق بالرغم من عمله؛ فهو يفهم كل شيء فهماً حرفياً ولا يفهم رسوم **إيلستير*** ولا موسيقى **فانتوي***. إنه ميّال إلى «التعابير الجاهزة، وإلى تكرار التوريات الجامدة، وإلى البحث في أسماء الأعلام»، وباختصار إنه يخلف انطباعاً بالبلاهة الذي يتناقض بغرابة مع شهرته ولا يتوافق مع الوصف التقريظي الذي يصفه به **الأخوان كونكور** في المعارضة (معارضة **بروست**)

التي تُمَجِّدُ فيها نباهتُه وتفتُّح ذهنه. وإذ صار عقيداً ـ طبيباً خلال الحرب العالمية الأولى (1914ـ 1918)، اشتغل في مكتب ومات ضحية الإرهاق. ـ م.

كوطار، السيدة (COTTARD, Madame) [138].

كوينتين (QUENTIN) [188].

كونستانس (CONSTANCE) [74].

كونفلان، ده (CONFLANS, de) [273 (هـ 23)].

الكونت ده... (COMTE de...) [116].

كوسيشيف، ماري (KOSSICHEF, Marie) [49].

كوتير (COUTURE) [268].

كلابيك (CLAPPIQUE) [222 (هـ36)].

كليليا (CLÉLIA) [118].

كروزوي، روبنصون (← روبنصون كروزوي).

كريسي، السيد ده (CRÉCY, Monsieur de) [91].

كريسي، السيدة ده (CRÉCY, Madame de) [83].

كَ ـ

كَالاردون، السيدة ده (GALLARDON,) (Madame de) [212].

كَوتييه (← رواية «**لوسيان لوين**») [137].

كَيرمانت، آل (GUERMANTES) [53، 56، 67، 77، 80، 90، 97 (هـ88)، 97 (هـ90)، 104، 106، 134ـ 136، 155، 171 (هـ43، 39)، 273 (هـ37)]. لقد أراد **پروست*** ـ في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»* (1913ـ 1927) ـ أن يرمز بهذه السلالة ويجسد حقا كل ما يشكل مظهر النبالة الفرنسية العظيمة وعجرفتها وعظمتها وروحها والمميزات الخاصة بها، بكل مخلفاتها الإقطاعية وأحكامها الجاهزة وسلوكها داخل الحياة المجتمعية. ويدعي آل **كَيرمانت** أنهم ينحدرون من آل **ضونز ده كَيرمانت**، الأخ الأكبر لـ**لويس الخامس لوكَرو**. وبذلك فهُم فرع من العائلة الملكية المبعدة عن العرش لأسباب لا نعرفها. وبما أن آل **كَيرمانت** لم يقدموا على الزواج المختلط، فإنهم يعتبرون أنفسهم «أكثر نبلاً من العائلة الفرنسية». كما كان آل **كَيرمانت** ينحدرون من **جيلبير لوموفي** وكانوا نبلاء **كومبري**. وكان كل آل **كَيرمانت** شديدي الاحتقار لآراء العامة. هكذا نجد **الدوق ده كَيرمانت*** الذي «لا يبالي هل رأته أم **السارد***»، يسوي لحيته وهو واقف قرب نافذته مرتديا قميصا مفتوح الصدر. كما أن **پروست** يسجل

أيضا أن آل كَيرمانت، الذين كانوا يتخذون الحديث أداة لصقل ذكائهم، لا يملون من الاجتماع طوال ساعات ولا يبالون بعياء من يتجاذبون معه أطراف الحديث. ويقصد بروست من خلال إبراز هذه السمات المختلفة أن يبين إلى أي حد يختلف آل كَيرمانت عن باقي العائلات النبيلة الكبرى ـ آل كورفوازييه أو آل كَالاردون ـ التي تعتبر حليفة لها في غالب الأحيان. فبالرغم من كونهم يكرهون بعضهم، كانت تسود بينهم عقلية العائلة والعشيرة. ويمكن أن نلاحظ لديهم ميلا إلى الإعجاب المتبادل وإلى التشهير أيضا بالعائلات المنافسة (مثل آل كورفوازييه). غير أنه من المتعذر معرفة الأسباب الحقيقية لانحيازاتهم ولأحكامهم المسبقة ولاعتباطيتهم أو لوقاحتهم. ويحتاج آل كَيرمانت إلى «الغير» كي يحبوا أو يكرهوا. ويرى بروست أنهم انحدروا من اقتران إلٰهة بأحد الطيور، كما يرى الدوقة دە كَيرمانت سمكةً عتيقة مقدسة، كالرمز الحافظ للعشيرة. غير أن هناك حرية كبيرة سائدة في عالم آل كَيرمانت لا أهمية فيها للمال البتة، على عكس أوساط كومبري البرجوازية الريفية، حيث «يصنف كل واحد حسب مداخيله المعروفة، كما هو الحال داخل مجموعة من الهنود الحمر».

أما من حيث المظهر، فإن آل كَيرمانت يمثلون فصيلة متميزة : فقد ورثوا رشاقة متعاظمة، غالباً ما تتم المبالغة فيها وتجميدها؛ كما أن لهم نظرة خاصة بهم يدفع نفاذها إلى الاعتقاد بأنهم يفتشون الأمكنة التي يمرون منها، ولكن بطريقة شبه لا واعية بنوع من العادة والخصوصية المألوفة في الحيوان. أما سحناتهم ولونهم، فتحفظ «شمس يوم ذهبي مكين»، مما يضفي عليهم مظهرا غريبا ويجعلهم يشبهون طيورا نادرة وثمينة. وسيكون آل كَيرمانت في بعض الأحيان روحانيين، مثل أوريان، ولكن بنفحة خاصة جدا للروحانية.

ولهم أيضا طبع يعود إلى القرن الثامن عشر المعروف بخشونة الكلام ولا يتورعون في استعمال بعض الكلمات الفجة للغاية. فاللغة التي تستعملها أوريان ـ التي هي كَيرمانتية الأصل قبل أن تتزوج بـكَيرمانتي ـ هي لغة عذبة قريبة من لغة الفلاحين. وهناك عند كل آل كَيرمانت تقريبا «حاجة وراثية للغذاء الفكري»، قد تكون هي سبب انحلالهم كما يسجل ذلك بروست بسخرية لاذعة، لأن هذه الحاجة قد تنقص شيئا ما من وضعيتهم الإجتماعية كما حدث للسيدة دە ڤيلپاريزيس ؛ غير أنهم لا يكترثون لذلك لما لهم من ثقة بالنفس. إنهم في الحقيقة كالفصيلة العسكرية على المستوى المادي والمعنوي ـ كما يتجلى ذلك في آخر حياة سان لو. فقد كان من بينهم في الماضي قائد عام وماريشال لفرنسا. كما أنهم متحالفون أيضا مع أغلب الملكيات الأوروبية القديمة، وخاصة مع آل ويتلباخ ـ مما يفسر بلا شك ميول شارلوس الجرمانية ـ الذين يحمل أحد فروعهم الأميرية اسم كَيرمانت ـ باڤيير.

ويبدو أن بروست قد استعار من أجل خلق نموذج آل كَيرمانت سمات من أغلب

العائلات الفرنسية في الجزء الأول من **الكَوطا**، وخاصة من آل **لاروشفوكو** وآل **كَرامون** وآل **كرامان شيماي** وآل **مونتيسكيو** وآل **ده زيس ولينز** و**كليرمون ـ طونير** ... ويحتل آل **كَيرمانت** لب عمل **بروست** ويمثلون أيضا العمود الفقري للكاتب. لأننا نرى كيف أن **جهة كَيرمانت** تلتقي، على مستوى الزمن كما على مستوى الفضاء، بـ**جهة سوان** (**وميزكَليز**) عندما تتزوج **جيلبيرت سوان** بـ**روبير ده سان لو** وتصبح **السيدة ڤيردوران الأميرة ده كَيرمانت**. كما أن آل **كَيرمانت** يختلفون عن باقي الناس لكونهم يغرسون جذورهم في الماضي الأكثر عمقا من حياة **السارد**، ليظل سحرهم عالقا بذاكرته وخياله. ـ ح.

كَيرمانت، الدوق ده (**GUERMANTES,** Duc de) [65، 67، 97 (هـ88)، 114، 135ـــ136؛ الأمير ده (Prince de) 250ـ 251].

كَيرمانت، أوريان الدوقة ده (**GUERMANTES,** Oriane duchesse de) [63، 67، 80، 82، 87، 92، 106، 127 (هـ51)، 133، 135-137، 144، 152، 154، 155، 162، 171 (هـ39)، 196، 213، 215، 252]؛ الأميرة ده (Princesse de) [80، 83، 85، 106] + السيدة ده (Madame de) [87، 152]. من شخصيات «**بحثا عن الزمن الضائع**»* (1913-1927) لـ**مارسيل بروست***. وهي زوجة **بازان ده كَيرمانت***، الدوقة الثانية عشرة، التي كانت **الأميرة دي لوم*** قبل وفاة زوجها. وهي تنحدر من **آل كَيرمانت***. ويدعوها بعض أصدقاء والديها **أوريان ـ زنيد أو ماري سوستين**. وعندما يبصرها سارد «**بحثا عن الزمن الضائع**» تحت الزخارف الزجاجية لجدها **جيلبير لو موڤي**، **السير كَيرمانت**، سيغرم بها بشكل فجائي فتستحوذ على عقله. وسيخيب أمله عندما يعلم أن **لوكَراندان** لا يعرفها، غير أنه سيتسقّط أخبارها شيئا فشيئا عن طريق **آل سوان** وآل **ڤيردوران**. وفي إطار نظرته للناس والبلدان، ينظر **السارد*** إلى **أوريان** كما لو أن كل قصور الدنيا تتجسد فيها وأنها هي **كونتيسة** أو **ڤيسكونتة** هذه القصور، كمنحوتات أمام مدخل كبير لشخصيات تخلد فوق أيديها الكنيسة التي شيدتها. ويجد **السارد** في ما تقوله **السيدة ده كَيرمانت** «ذلك التأنق الفرنسي الأصيل الذي يفتقد في ما يقال أو يكتب اليوم». كما يستمع لحديثها كأنه «أغنية شعبية فرنسية عذبة لا تعي الدوقة هذا الطابع شبه الريفي الذي ظل عالقا بشخصيتها والذي لا تعبأ به». غير أن **أوريان باريزية** أيضا، بل إنها إحدى النساء الأكثر أناقة في **باريز**. وسيكون استقرار والدي **السارد** بإحدى شقق أجنحة فندق آل **كَيرمانت** في **باريز** فرصة لكي يلتقي بـ**الدوقة** بشكل أكثر تواترا من السابق، بل سيزورها من أجل استشارتها بشأن بعض أدوات الزينة التي ينوي إهداءها لصديقته **ألبيرتين**. وقد كف عن التعلق بـ**أوريان** بعدما أقنعته أمه بذلك، غير أنه لم يتخلص من سحر اسم **السيدة كَيرمانت**،

كما أن **مارسيل*** يجد متعة أكثر فأكثر في مصاحبتها. كما سنرى أن **أوريان** تربط علاقة صداقة بـ**الآنسة ده كامبرمير**، وتقبل معاشرة الممثلة **راحيل***، وتعلن أن **السارد** «هو أقدم أصدقائها» وتنتهي إلى الاعتقاد بأن **بلوخ*** الذي تعرفه منذ عشرين سنة، قد «ولد في عالمها وتهدهد فوق ركبتي الـ**دوقة ده شارتر**»... لأن تكاثف سحابة الحياة يمحو أحقاد الماضي المنسية. كما أن الوضعية المجتمعية للدوقة قد تراجعت لأن الوافدين الجدد ـ الذين يجهلون تماما مجدها الماضي ـ لن يجدوا فيها ذلك الحس المرهف، ولأن الشباب المتعاظم والأنيق يجتنب زيارتها تحاشيا لمصادفة كُتاب فاتهم الركب لديها، ثم، في الأخير، لأنها أصبحت تتفوه بالكثير من الحماقات لسرعة إرهاقها. وقد أصبحت **أوريان*** تشبه الآن **كَيرمانتـ**ية مهملة، لأنها شاخت وأصبحت ذات شعر مخضب وذليلة، وأصبح زوجها يخونها جهرا ويظهر علانية مع عشيقته **أوديت ده فورشڤيل**. وسيكون انتقامها عبارة عن صب كراهيتها على ابنة غريمتها، **جيلبيرت** التي تنعتها بـ«الفتاة القبيحة الوضيعة» وتتهمها بكونها لم تحزن أبدا على موت زوجها **روبير ده سان لو***.

قد يكون **بروست** أخذ بعض السمات من نساء مختلفات من أجل خلق شخصية **أوريان* ده كَيرمانت**: فقد قيل بأنها أخذت عن **الكونتيسَّة أديوم ده شوفينييه** بحة صوتها وأناقتها وهيئتها الرشيقة؛ كما تمت الإشارة إلى **الكونتيسة كَريفول**، بسبب نظرتها الفاتنة (غير أن **الأميرة ده كَيرمانت*** هي التي كانت لها الـ**سيدة كَريفول** نموذجاً). كما قيل أيضا إن مُلَحها كانت مُلَحَ **جنڤييڤ هاليڤي**، التي كانت بالتناوب **السيدة جورج بيزيه والسيدة إميل ستروس**. غير أن ما أبدعه **بروست** يتجاوز في الحقيقة كل هذه النماذج ويبقى إحدى الصور الأكثر حيوية والأكثر أصالة التي ولدتها عبقريته. ـ ح.

كَيرغمانـز (GUERNEMANZ) [209، 263].

كَراندي، السيدة (GRANDET, Madame) [137].

كَرانڤيل، الكونت أو السيد روجي ده GRANVILLE, comte ou Monsieur Roger) (de [223 (هـ57)]. شخصية في مطوَّلة «**الملهاة البشرية**»* لـ**أونوريه ده بلزاك*** (1830-1848). ومن الأعمال الرئيسة التي وردت فيها هذه الشخصية رواية «**عائلة مزدوجة**»* (1830). وقد تقلب **كَرانڤيل** في عدة مناصب هي: المحاماة، فالادعاء العام، فرئاسة محكمة العدل الملكية. وهو من أجمل وجوه **القصر** الـ**بلزاكـ**ـي وورث مناسب لقضاة الحكومة الفرنسية ما قبل ثورة 1789. وسيؤدِّي دوراً عظيماً في قضيَّة **ڤوطران ـ ريمبري***. وسيصير من أعيان فرنسا وسيبلغ في **عهد ملكية يوليوز** أسمى منصب قضائي في المملكة، وهو المنافح عن الليبرالية ومساعد **مارسي** في معركته ضد طائفة الكهان. ولكن وراء هذا النجاح الباهر

تكمن مأساة هي أن **كَرانڤيل**، ككثير من قضاة مطوّلة «**الملهاة البشرية**»، «تعيسٌ في داخله». فهو المتزوج من رفيقة طفولة سابقة، وطالب الزواج من أخرى، رأى حياته العائلية تصير رويداً رويداً حياة لا تطاق بسبب تزمُّت **السيدة ده كَرانڤيل** المتزايد. ويبحث القاضي عن تسلية خارج بيته، فينتهي به المطاف إلى أن يحبَّ صانعة مخارم شابَّةً وينظم معها «عائلتـ[ـه الـ]ـمزدوجة». ولكن هذه العاملة يغويها أحد المفسدين فتهجر **كَرانڤيل**؛ ومنذ ذلك الحين تتحطّم حياة هذا الأخير، ولا يلبث أن يرى فيما بعدُ أحد أبنائه من الزّنى وقد ضبط متلبِّساً بالسرقة. ويبدو **بلزاك** ممزَّقاً أمام حالة هذه الشخصية بين مشاعر متناقضة: فهو من جهة لا يخفي عطفه على الرجل الذي ساء زواجه والذي يحاول البحث عن البهجة خارج بيت الزوجية؛ ولكنه مع ذلك يدين **كَرانڤيل** بآسم النظام المجتمعي. لذلك سنرى **كَرانڤيل** يصير كارهاً للبشر محزناً، وقد أرهقته وصمات العار ووخزات الضمير ويكاد يتحوَّل أحياناً إلى متمرِّد ـ وهي صورة لافتة للنظر، لاسيما وأننا نعلم أن هذا الرجل هو من جهة أخرى قاضي القضاة في فرنسا. ـ م.

كَرثيا (GARCIA) [222 (هـ36)].

ل ـ

لامول، ماتيلدا ده (LA MOLE, Mathilde de) [185]. من شخصيات رواية «**الأحمر والأسود**»* لـ**ستندال*** (1830). إنها ابنة **المركيز ده لامول***. وهي شقراء، ذات حمية ومتكبرة. تلقت تربية ملكية ودينية، غير أنها كانت «تؤمن بالاستحقاق الشخصي». أغرمت بسكرتير أبيها **جوليان صوريل***. تعترف بأن لها طاقة قوية كتلك التي كانت موجودة في عهد سلفه **بونيفاص** الذي تحترم ذكراه. «هناك بينها وبين **جوليان** نقطة التقاء، عقد، كل شيء بطولي». وهي التي تبوح بحبِّها في أول الأمر. إذ تغلّب هواها على كبريائها. غير أنها في البدايات الأولى تعود إلى الأمر بعد أن تركته مرتين لأن حبها يتضاءل عندما تتأكد من أنها محبوبة. وقد فهم **جوليان** في الأخير هذا الطبع وتمكن من تهذيبها من خلال الدفع بها إلى الغيرة. ثم ستجد نفسها حاملا بعد ذلك بوقت قصير فتعترف لأبيها بما فعلته، وما أن يتجاوز هذا الأخير الغضب الأول حتى يبدي لها من السخاء أكثر مما كانت تتمناه. غير أن عشيقة قديمة لـ**جوليان** هي **السيدة ده رينال** تكشف أن هذا الرجل الشاب ليس سوى طماع عديم الذمة. ولكي ينتقم **جوليان**، يطلق عليها رصاصتين من مسدسه يعتقل على أثرها فتعمل **ماتيلدا** جاهدة على إنقاذه، فلا تفلح في ذلك بل ستكتشف بمرارة أن **جوليان** ظل في الواقع متعلقا بـ**السيدة ده رينال**. ومع ذلك لم يفقد حب **ماتيلدا** شيئا من عنفه المتوحش. وبعد تنفيذ الحكم في **جوليان** ستقوم بسرقة رأسه المقطوع كي تدفنه باعتناء كبير. وقد استوحى **ستندال** نموذج هذه الفتاة الهائمة من **ماري ده نوڤيل** التي هي أم **هيد ده**

نوفيل وزير لويس الثالث عشر وصديق شاتوبريان. ـ ح.

لامول، المركيز ده (LA MOLE, marquis de) [83]. من شخصيات رواية **«الأحمر والأسود»*** (1830) لـ**ستندال***. وهو سليل **بونيفاص ده لامول**، العاشق الشهير للملكة **ده نافار**؛ كما أنه من أعيان فرنسا ومن مُلّاكها الأثرياء في **فرانش ـ كونتيه** وغيرها من الأماكن. وهو يقيم في **باريز** حيث يدبِّر لإقناع الملك بوزير سيصيِّره دوقاً آعترافاً منه له بالجميل. وبنصيحة من السيد **پيرار**، يتخذ **جوليان صوريل*** ـ وهو شاب طالب في مدرسة إكليريكية ـ، يتخذه سكرتيراً. ويهتم بهذا الولد الذي يفيده ويسلّيه. ولكنه يستشيط غضباً عندما يعلم أن آبنته تحبُّ **جوليان**. غير أنه كان سينتهي به المطاف إلى قبول الزواج غير المتكافئ لو لم تكن المعلومات التي يحصل عليها عن ماضي الفتى محزنة. ـ م.

لانجي، الدوقة ده (LANGEAIS, Duchesse de) [48].

لانتيي، إتيان (LANTIER, Etienne) [223 (هـ53)]. شخصية في رواية **«جرمينال»*** (1885) لـ**إميل زولا***. يتميز هذا العامل الشاب، وابن **جيرڤيز كوپو**، في منجم **مونتسو**، حيث شُغِّل لتوِّه، يتميَّز بسرعة عن رفاقه في البؤس بمظهر جِدِّي كتوم مشغول آلبال. ولا يتأخر حزمه في العمل ومصابرته ومبادؤه الثقافية وتجربته في الحياة، لا يتأخر كل هذا في منحه نفوذاً عظيماً. و**لانتيي** هو نمط أولئك العمال الذين استمعوا إلى رسالة **الأممية الأولى**، فنذروا أنفسهم لصراع العمل ضد رأس المال، وعملوا على إشعار البروليتاريا الحديثة بقوتها وإن كان ذلك مصحوباً بكثير من الأوهام. و**لانتيي**، بالسمو الذي يمنحه إياه تكوينه العصامي، إنسان دون مستواه الحقيقي نوعاً ما، وهو لا يفلت تمام الإفلات من أحابيل الطموح الشخصي : فالمحرِّض المثالي يبدأ في أخذ نفسه مأخذ الجدِّ، ويجد متعة في أن يتزعَّم الآخرين، ويسمع نفسه يتكلّم، ويحلم بلعب دور مهم في الثورة القريبة. وسيكون الإضراب المأساوي، وساعات القلق المقضية في أعمال المنجم المغمور بالمياه، ومقتل **شاڤال**، ومنافسه لدى **كاترين ماهو**، كل هذه الأحداث ستكون له امتحاناً ملائماً. وعندما يغادر **لانتيي** منجم **مونتسو**، فإنه يكون ناضجاً؛ وصار «جنديّاً معلّلا للثورة» ؛ وفقد كثيراً من الأوهام، ولكنه تعلّم الطموح والأمل أيضاً. ومع أن **زولا** لم يفُته أن يبرز دنايا هذه الشخصيَّة وأن يذكُر بأن عوامل وراثية لها دخل في موقف **لانتيي** المتمرِّد، مع ذلك فإنه يتعاطف ـ بلا شك ـ مع هذا الأخير، وليس مع **سوڤارين** الفوضوي. ومع شخصية **إتيان لانتيي**، كان أكثر من نمط جديد يدخل إلى الأدب، وكان ما سيصير إحدى أكبر قوى العالم الحديث هو الذي يُسمع صوته (ربما لأول مرة في راوية). ـ م.

لوين، لوسيان (LEUWEN, Lucien) [137].

لوكوود (LOCKWOOD) [243، 255].

لوكسمبورك، الأميرة ده (LUXEMBOURG, princesse de) [65].

لوكَرندان، السيد (LEGRANDIN, Monsieur) [67، 80، 133، 196–197، 261]. شخصية من شخصيات «**بحثا عن الزمن الضائع**»* (1913–1927) لـ**مارسيل بروست***. مهندس بورجوازي من **كومبري**، وابن لإحدى صديقات أخت جدة **السارد***. يظهر السيد **لوكَرندان** في البداية مثقفاً محلّياً، يعيش منزويا، وتلتقي به عائلة **مارسيل** عند الخروج من الكنيسة ؛ غير أننا سنتعرف على طبعه شيئا فشيئا. فهو الذي سينصح **السارد** وجدته* بالإقامة في **بالبيك** التي سيلائمهما هواؤها، الأمر الذي يتحدث عنه بإعجاب. وأخته متزوجة من رجل نورماندي شريف، هو **المركيز ده كامبرمير*** الذي، وإن كان «يجلجل» ضد نبالة البلد، يلقب نفسه **لوكَراندان ده ميزيكَليز**، بل وينتهي إلى اتخاذ لقب **الكونت ده ميزيكَليز**، مغتصبا بذلك اسما تاريخيا. ونظراً لانه ارتبط بالـ**بارون ده شارلوس*** الذي يتقاسم معه أذواقه، فإنه سيخالط آل **ڤيردوران*** وسنكتشف أن عيبه هو التعاظم. ومع ذلك يحمي الشاب **ثيودور**، المرتل المكلف بصيانة كنيسة **كومبري**، وخادم البقالة عند **كامو**. وفي نهاية المطاف، ستكلل مطامع **لوكَراندن** الدنيوية بالنجاح عندما سيرد اسمه إلى جانب آل **كَيرمانت*** في إعلان زواج قريبه **كامبرمير** من **الآنسة دولورون** ؛ بية صانع الصُّدَر **جوپيان*** التي ... ما **البارون شارلوس***. وعندما صار **لوكَرندان** شيخا، أصبح يتلطف اتجاه **بلوخ*** صديق **السارد** أثناء شبابه الذي اتخذ اسم **جاك دي روزييه** لأنه كاتب مشهور. كما أن الشيخوخة هي التي ستجعله صموتا : سيراه السارد ثانية عند **الأمير ده كَيرمانت***، وقد فقد سحنته الوردية وأصبح شاحبا كئيبا حزينا معوضا شخصية **لوكَرندان** السابقة النضرة الحادة بشخصية أخرى هي عبارة عن شبح حزين. — ح.

لوم، الأميرة دي (LAUMES, princesse des) [87، 163].

لوسيان (← **ده ربمبري**) [71].

لوثاريو (LOTHARIO) [110].

ليا (LÉA) [97 (هـ88)].

ليوني، العمَّة (LÉONIE, tante) [63، 89، 91، 112، 114، 136، 138، 140، 149، 153، 170 (هـ22)، 221 (هـ32)].

ليتو (LETO) [48، 180].

لِفِرْكُون، أدريان (LEVERKÜHN, Adrian) [278 (هـ96)]. الشخصية الرئيسية في رواية «**الدكتور فاوستوس**»* (1947) لـ**طوماس مان***. وهو ملحن موسيقي من أسرة ريفية

من منطقة **ساشي** الروسية القديمة. له هيئة ألمانية قحة مثل أبيه وأمه، إن لم نقل إنها هيئة ألمانية قديمة. وقد تربى داخل المذهب **اللوثري** الذي أثر في توجهه الفكري. وستلعب الوراثة دورا آخر مهما في حياته : فقد ورث عن أبيه الميل إلى الملاحظة والتفكير. غير أنه ورث عنه أيضا صداعا في الرأس سيقلقه طوال حياته. وقد أدرك مدرسوه الأوائل ذكاءه المتميز القائم أساساً على سهولة فائقة في الإدراك والفهم. مما حذا بهم إلى إرساله إلى **ثانوية كايزغزاشيفن**. وهنا يربط **لفْركون** علاقة صداقة مع **سيرينوس تسايتبلوم** الذي سيصبح كاتبا لسيرة حياته. غير أن إحساساتهما تجاه بعضهما ستبقى دائما متفاوتة من حيث حدتها وطبيعتها. فقد كان **أدريان** واعيا بتفرده وإن كان غير مغتر بتفوقه وقليل البوح، كما كان يتقبل بتحفظ عبارات الحب والإعجاب التي يبديها زميله تجاهه. وبعد نهاية دراسته الثانوية ـ وقبل أن يتفرغ للموسيقى ـ يقوم بدراسات لاهوتية في جامعة **هال** التي هي أحد معاقل البروتستانتية الألمانية. والحال أن محاضرات الأساتذة كانت تتناول بالدرس الشيطان والإله معا، وشكلت مقدمة نظرية للارتباط الفعلي الذي سيقدم عليه **أدريان** بعد ذلك مع القوى الشيطانية. وبعد ذلك بسنتين سيهجر اللاهوت ليستقر في **لايبتسيغ** حيث ينتظره **ويندل كريتزشمار** الذي هو عالم موسيقى فذ كان قد شرع في تعليمه **بـكايزغزاشيفن**. ويوم وصل **لِفْركون** إلى مدينة **باخ** عاش مغامرة ستحدد مستقبله على جميع المستويات. إذ سيأخذه وكيل، كان قد طلب منه أن يدله على مطعم جيد، إلى ماخور حيث سيتعلق تعلقاً شديداً بعاهرة ستنقل إليه، بعد ذلك، مرض الزهري. ونظراً لأن هذا المرض لم يعالج إلا لفترة قصيرة فقد سبب له، بعد أربع وعشرين سنة، شللا متناميا مصحوبا بالجنون. غير أنه خلال هذه المدة الطويلة بين الإصابة والإنهيار العقلي، كانت جرثومة هذا المرض تمارس تأثيرا مهيجا على جهازه العصبي، سيضاعف قوته الإبداعية ويحرر عبقريته الكامنة. وفي الأخير، فإن هذه العدوى كانت إرادية نوعا ما، ما دامت تلك المرأة قد حذرت **لِفْركون** من المرض؛ مما أتاح **لـطوماس مان** تشبيه ذلك بعقد مع الشيطان : فكل المأساة الماورائية للخطإ واليأس والخلاص تنبع إذن من هذا الحادث الأولي. وقد كان مصير **لِفْركون**، وإن كان يخالط أوساطا وحركات مختلفة، هو الوحدة نظرا لأنفته وطبعه الجاف. فقد سلبه الشيطان القدرة على الحب والود. وسيفشل أيضا في حياته الشخصية ما دام مرضه وبناء أعماله قد بددا كل طاقاته. ولم يعمل إلا في فترات إلهام كبير كانت تتملكه فيها عبقريته وتلهمه. غير أنها فترات كانت تتخللها مراحل انهيار جسدية ومعنوية عميقة يكابد فيها الموسيقار الألم الشديد، بشكل يجعل غبطة الإبداع تقابل حياة شخصية بئيسة غاية البؤس. وقد كتبت جل أعمال **لِفْركون**، الطويلة والمعقدة، على غرار صيغة الاثني عشر صوتا **لـأرنولد شونبيرك**. إننا إذن أمام طليعة الموسيقى المعاصرة على مستوى يتوافق مع الرسم التجريدي. غير أن

الملحن كان يحسن الجمع بين صرامة التقنية وتجريدها والتكثيف التعبيري الرائع. وكان يعبر عن القلق الديني الأدبي للإنسان ضمن أفق قروسطي أكثر مما هو حديث. ومقطوعتاه الدينيتان : تجسِّد أولاهما، المسماة «**نهاية العالم**» والمستوحاة من سلسلة من نقوش لـ**دورر**، نهاية الأزمنة؛ كما تعبر الثانية عن أهوال الوحدة وإخفاق الحضارة وجحيم اليأس. فالتجربة الحمالية والوجودية لـ**لفِرْكون** تتطور كلها تقريبا على مستوى الحياة الداخلية، ولها دلالة ماورائية بالأساس. وهو يشكك في مشروعية فنه الخالي من المنفعة المجتمعية والدفء الإنساني وفضيلة الخلاص. إن مسألة الخلاص هي التي كانت تشغل بال **فاوستوس** الحديث. كما أن الشيطان الذي يتجلى له، ليس حقيقة موضوعية بل انعكاسا رمزيا للشر الذي يستطير بداخله وحوله. ونظرا لأنه أذنب بكبرياء، فإنه يتهم نفسه خلال اعتراف عمومي مؤثر، زاده الجنون تعتيما، بكونه أخل بمهمته الفنية وواجبه الإنساني. غير أنه في قمة يأسه يستنجد بتسامح الناس وبعفو الإله. وسيؤدي صدق توبته إلى توقع خلاص ممكن إن لم يكن محتملا. لقد اختزل **طوماس مان** في هذه الشخصية جزءا هاما من معرفته وتجربته، هكذا نجد سمات كثيرة مستعارة من حياة **نيتشه**. غير أن **طوماس مان** أخذ مادة هذه الصورة المأسوية من نفسه، مازجا بشكل وثيق بين الواقع والإبداع. ـــ ح.

م ـــ

مالون (MALONE) [241] (← **صمويل بيكيت**).

مانون، ليسكو (MANON, Lescaut) [228، 240، 273 (هـ42)]. بطلة رواية **الأب بريفو*** التي تحمل الاسم نفسه (1713). وقد صاح **موسيه** في الأبيات التي ستظل شهيرة : «**مانون**، تلك الفتاة الغامضة المدهشة»، فأخطأ في ذلك. إذ لم يكن لـ**مانون** أي سر. ولعل هذا الجانب بالذات هو الذي يجعلها محيرة ومثيرة. فمنذ البداية، نجد أنفسنا في إغراء كائنة يتجلى فيها تلقائيا هم الإعجاب المطلق. ويصل هذا الطيش المعلن بهذه الطريقة إلى حد البراءة. أليس الميل إلى اللهو وحماسة ثمالة الحفلة الراقصة الأولى، التي تعود كل يوم، من نعم آخر الشباب التي أصبحت نادرة أكثر مما نتصوره؟ وتفرض **مانون** نفسها علينا من خلال عدم اكتراث أو وعي مجنون، يسمح لها بتجاهل الخطر الذي تتعرض له وكذا التمييز الذي من المفروض إقامته بين الخير والشر. فإلى أي وسط تنتمي **مانون** ؟ من المتعذر حصر ذلك تماما. يتم إخبارنا فقط بأنها تنتمي إلى العامة بخلاف الفارس **دي كَريو*** الذي هو رجل وجيه. وعندما تظهر لنا في المرة الأولى في ساحة فنادق **أميان** حيث كانت قد أنزلتها عربة سفر **أراس**، نميل إلى تصورها امرأة فاضلة، تلك الشابة الريفية التي يصاحبها رجل مسن كلفته عائلتها بإدخالها إلى الدير. غير أننا سرعان ما ندرك، بعد ملاحظة السهولة التي وافقت بها على مشروع اختطاف **دي كَريو** لها، أنها فظة بعض الفظاظة بالنظر إلى التي لم تكن تتجاوز السادسة عشرة. ولا تتورع **مانون**، بالإضافة إلى ذلك، عن أن تسر إلى **دي**

كَريو بأن الرغبة في جعلها راهبة كانت بهدف السعي إلى تعطيل «ميل نحو اللذة» كان أخذ يتبدى فيها بقوة قبل ذلك. ويقدم لنا الاستسلام الذي قبلت به هذا المشروع ـ الذي لا يتوافق مع طبيعتها إلا قليلا ـ فكرة أولى عن لين طبعها. ويحتذي شيء ما في نفسها بالأحداث التي تعرض لها. ومن ثمَّ فالصدفة هي التي تختار لها وتوجِّهها أكثر من النزوة. لذلك يحق لنا أن نتساءل كما تساءل الكثيرون وكما تساءل دي كَريو نفسه : هل مانون في الواقع خؤون تبيع نفسها ؟ هي كذلك بكل تأكيد إذا احتكمنا إلى أفعالها وحدها. بل هناك نوع من اللباقة في ازدواجيتها هو الذي يسمح لها بأن تُغْدق اللمسات والقبل الأكثر لطفا على دي كَريو الملتهب شوقا ـ والذي لا يكبرها إلا بسنة واحدة تقريبا، وتدين له بوصولها إلى باريز ـ في الوقت الذي يدق الباب الرجال الذين قدمت لهم هذا العشيق ذا الثقة العمياء : فالتسلل الذكي الذي ستقوم به إلى غرفتها بذريعة أنها تريد أن ترتب زينتها إنما تقدم عليه، في الحقيقة، كي لا تشهد اختطاف دي كَريو وهي المسؤولة عنه لأنها قامت سرا بإشعار أبيه بالمكان الذي يختبئان فيه. فهل من الممكن التصرف باستخفاف أكثر من هذا لمجرد رغبتها في التمكن بعدها من الاستفادة بكل طمأنينة من جود المزارع العام ب. الذي يريد أن يتخذها عشيقة له ؟ غير أن التأمل في ذلك يجعلنا نعدل حكمنا عليها في الوقت نفسه الذي تطرح فيه قضية مسؤوليتها. فلكي يكون المرء خائنا تماما، لابد من توفره على حد أدنى من الوعي بالذات ومن كلية تقدير عواقب ما يقدم عليه. والحال أن مانون مجردة من كل إحساس داخلي، إذ لا تجد نفسها في داخلها بل في الخارج تماما، الأمر الذي يجعلها تتميز أساسا بعدم التفكير كليا. إنها تريد أن تبقى وفية لدي كَريو الرجل الوحيد الذي «ذاقت معه لذة الحب». غير أن هناك مناسبات تعترض هذه الإرادة، لتحتجب في لحظة واحدة عن سماء كان دي كَريو يعتقد أنه سيراها فيها بتألق أبدي. فعرضية حضورها المستعصية هي تعذيب مفروض على من ضحى بشرفه وماله من أجلها، يبحث عنها حواليه في الوقت الذي اختفت فيه. ويمكننا أن نتساءل كيف أن دي كَريو لا يستفيق من غباوته، لأن اختفاءها يأتي دائما خلال لحظات الحب الجميلة كما لو أن مانون صادقة دائما (وهي ميزة أخرى لا تنسجم مع خداعها). فكم مرة أقسمت له، من أجل إخراجه من حلقته، بأنها لم تنسه يوما وهي وسط الملذات، وأنها ستموت غما إذا لم يوافق على العودة إليها. وصحيح أن مانون بالرغم من اختفاءاتها وخرقها المتعدد لعهدها لا تنسى دي كَريو. إنها لا تتركه من أجل ملذات الحواس : فهي ليست طالبة شهوة كما أنها ليست فاجرة. ونظراً لأنها لا تشعر بالتقزز، فإنها لا تهتم بسن أو مظهر من تستدرجهم لكي يؤدوا فقط ثمن الإجهاز على شبابها غاليا. ولعل ذلك هو ما يدفع بدي كَريو دائما إلى الصفح عن ابتعادها مع رجال أكثر غنى منه. ويكمن وفاء مانون في كونها لا ترتبط بالآخرين بل تبيع نفسها لهم. ذلك

ما يجعل العشيق المهجور يلطف، وبشكل غريب، العذاب الذي يمكن أن ينجم عن بعض الصور الفاجرة. إن بيع **مانون** لنفسها - إذا أضفي عليه الشكل الوحيد للكرامة واحترام الذات الذي عرفته - هو دليل صدق تعلقها بـ**دي كَريو** من خلال رهان قل نظيره.

وتأتي لحظة نفهم فيها أن **مانون** ليست مكلفة بتجسيد شرف العالم ووفائه بقدر ما هي مكلفة بتجسيد شيء آخر قد يكون أكثر عزة لأنه أكثر ندرة وأكثر زوالا، هو الجمال. ولعل قوة **الأب بريفو** تكمن في نجاحه في أن يخلق من فراغ كائنا ذا حياة لا تنسى. فدون أن نعرف لون شعر **مانون** أو عينيها وبمجرد ما نقرأ عنها كلمات عامة مثل : «كان جمالها يفوق كل وصف... كانت ذات سمت لطيف لين للغاية... إنه سمت العشق نفسه»، أو «ذلك الوجه القادر على الدفع بالعالم نحو الهيام»، يتوصل كل منا إلى تكوين صورة عنها هي صورة امرأة فريدة، تتعايش فيها بشكل متناقض أقصى درجات الخيانة مع أقصى درجات الصدق. - ح.

مارلو (MARLOW) [256].

مارسيل (MARCEL) (← **السارد أو أنا أو مارسيل**).

ماتيلدا (← **لامول، ماتيلدا ده**).

ماتيلدا، الأميرة (MATHILDE, princesse) [155، 220 (هـ13)، 241]. (**بروست**).

موكلير، روجي (MAUCLAIR, Roger) [276 (هـ83)].

مولي بلوم (MOLLY BLOOM) (← **بلوم ماريون**).

مون (MOON) [257].

موسى (MOÏSE) [233، 274 (هـ49)].

مورو، السيد فريدريك (MOREAU, Monsieur Frédéric) [125 (هـ19)، 223 (هـ53)].

موريل (MOREL) [67-68، 73، 91، 97 (هـ88، 89)، 215].

مورسو (MEURSAULT) [241، 268]. شخصية رئيسيَّة في حكاية «**الغريب**»* لـ**ألبير كامي***، وهي حكاية صدرت سنة 1942. وهذا الرجل اللامبالي الصَّمُوتُ الحائر أبداً يعيش بالتقسيط. ليست له ملامح محدَّدة ولم يدجِّن الأشياء. والعالَم في نظره سلسلة غُرَفٍ غاصَّة تارة وفارغة تارة أخرى، وفي وسطها تتجمَّد إيماءة أو كلمةٌ أو هُدْبٌ من الشارع أو سجف من الشمس. وما يلازمه هو الصمت الذي يمكن أن يتخطَّم به الـ«شيء» الذي تعزله نظرة على حين غرَّة. ولكنه لا يركِّز نظره في أي مكان، بل

هو عابر دائماً، حتى في بيته، بل حتى في قرارة نفسه. والأشياء موجودة لا أكثر. وبما أنه غير مبرَّر ولا يُبرِّر وعديم الأحاسيس بطبيعة الحال، فإنه يكون كلّه لنزواته الحاضرة ولا يأبه إلّا بها ولا يحاول تنسيقها. إنه شفّاف. وليس إلّا سلسلة من اللحظات الخاطفة. لا يدوم. يشاهد مأساته. يقتُل بالصُّدفة، ويرى نفسه يُحَاكَم وكأن المُحَاكَمَ شخص آخر. وإليكم جريمته : إنه يبدو غير إنساني. ويُحكَم عليه بالموت، جُمْلةً، لأنه رفض أن يكذب (وهل كان قادراً على أن يكذب ؟)، ولأنه تحدث عن الأمور كما رآها، دون أن «يُحسَّ»ـها. إن هذه التُّوينة تقضي عليه : فالمجتمع يحس بنفسه مهدَّداً، لأن هذا الرجل رفض أن يزيد في قيمة أحاسيسه. وبما أنه لم ينتظر أي شيء أبداً ولم يطلب أي شيء من أيٍّ كان، فإنه يظل وفيّاً لنفسه ويقاوم إغراء الخلاص كما يقاوم إغراء الأمل. لقد صار العالَمُ، في السجن، راكداً تماماً. ويتفاقم الصمت. ولعل ذلك هو مصدر الغنائية النهائية عندما يُوهَبُ الغريبُ إدراكَ وحدته فجأةً. فيعتنق حياته ويصير شهيد الـ«ـفطرة» المقبولة حتى النِّهاية. ـ أ.

ميزي (MAISIE) [207–208].

ميلادي (MILADY) [67].

مينار، پيير (MENARD, Pierre) [269، 277 (هـ107)].

مينيرڤا (MINERVA) [280].

ميرتوي، السيدة ده (MERTEUIL, Madame de) [231–232].

المركيز (← ده رننكور).

المركيزة (← رواية «القبطان فراكاس» [126 (هـ31)].

ن ـ

نانون (NANON) [132].

ناثانايل (NATHANAËL) [269، 277 (هـ106)].

نوح (NOAH) [166].

نوسينگن، البارون فريدريك ده (NUCIN-GEN, baron Frédéric de) [195]. شخصية في «**الملهاة البشرية**»* (1830– 1848) لـ**أونوريه ده بلزاك***، تظهر بشكل خاص في رواية «**الأب گوريو**»* (1834)، ورواية «**مصرف نوسينگن**»* (1838)، ورواية «**أبهة المومسات وبؤسهن**» (1839–1847). وهو ألزاسي و«ابن يهودي آهتدى بِطَمَعٍ». ونوسينگن هو عند **بلزاك** تجسيد البنك. إنه في رأس ثروة طارئة مكتسبة عن طريق مضاربات مُريبة. ومَرَّة بعد مرة «يرتفع فوق الهُوَّة التي غرِق فيها آخرون». وإحدى تصفيات الحساب الاحتيالية، التي أُنجزت لصالح معركة **واترلو**، أتمَّت بناء قوته ومنحته شهرته الأوروبية. ومع هذا، فإنّ المَصْرِفي لم

يشتهر بصفته أشرف رجل في العالم. وتجاوزت نشاطاته مجال البنك بكيفية واسعة. وتحتضن عبقرية **نوسينكَن** كل شيء. فلا شيء مِمَّا يمكنه أن يُدِرَّ ربحاً مُعَيَّناً لا يُبَالي به «فيل المالية» هذا الذي يهتم بالتموينات الحكومية قَدْرَ اهتمامه بالخمور والصوف وأشجار النيلة، إلخ. إنّ **نوسينكَن** غريب في جنسه. والبنك، كما يفهمه، يصير سياسة كبرى ويقارن **بلزاك** شخصيته بفاتح يشكل الجنود أرباحه الخاصة ويُضَحِّي بالأغلبية قصد الوصول إلى النتائج المبتغاة مهما كَلَّفَ الأمر. ومع ذلك، فإنّ الميزة الأخيرة لـ**نوسينكَن** تظل نظرية إلى حدٍّ ما؛ وضمن الشروط الخاصة لعصره، لم يكن بَعد بإمكان **بلزاك** رسم الصورة الفخيمة للإقطاعي الحقيقي في العهد الديمقراطي، الذي يُمْلِي قوانينه على الدَّولة ويطيح بالوزارات ويثير، بفعل قرار بسيط في البورصة، ثروة أو إفلاس الآلاف من الأشخاص الذين وضعوا ثقتهم فيه. ــ أ.

نوربوا، المركيز ده (NORPOIS, le Marquis de) [72ـ73، 196ـ197، 225 (هـ82)، 252]. شخصية من شخصيات رواية **«بحثا عن الزمن الضائع»*** (1913ـ27) لـ**مارسيل بروست***. نظراً لأنه سفير لفرنسا ودبلوماسي يعمل بوزارة الشؤون الخارجية، فقد كان صديقا لـ**أبي* السارد*** الذي يعتمد عليه كثيرا لكي ينتخب عضوا بالمعهد الفرنسي. وأثناء دعوة **نوربوا** للعشاء عند عائلة **السارد** يطنب متحذلقا متحدثا في كل الموضوعات، من تراجيديا **لابيرما*** إلى **السيدة سوان ــ أوديت** ــ ومن **الكونت ده باري*** إلى الفن الأدبي. وعند هذه الشخصية العلامة، أن الشعراء ليسوا «سوى عازفي ناي»، كما أن الفن ليس سوى «لعب هواية». وقد اغتاظ **السارد** من هذا الموقف : لقد كان **نوربوا**، فضلا عن ذلك، قد حاول ثنيه عن التوجه للإبداع الأدبي، ونصحه باتباع حياة مهنية جدية، مثل العمل الدبلوماسي الذي يمكنه من هواية قرض الشعر خلال وقت فراغه. ويلتقي **السارد** مع **نوربوا** عند **المركيزة ده ڤيلباريزيس*** التي تربطها علاقة قديمة بهذا الدبلوماسي. ويسمعه وهو يتحدث مع **بلوخ*** عن قضية **دريفوس** بتردُّد حذر مجتنبا اتخاذ أي موقف محدد. ونلاحظ المدار الذي يحاول من خلاله إقناع **الأمير ده فافنهايم*** بأن ترشيحه لـ**لمعهد الفرنسي** سيقبل لا محالة. وبالمقابل يسر إلى **السارد** بأن ترشيح أبيه غير ملائم تماما... كما أن **مارسيل** قد استغرب جدا، بعد ذلك، عندما علم من **الدوقة ده كَيرمانت*** أن **المركيز ده نوربوا** قد تحدث عنه بثناء. ثم إن لـ**لمركيز نوربوا** ذاكرة ضعيفة. فهو لا يتذكر أنه كان قد عبر عن بعض التخمينات الخاطئة حول تحالف ممكن بين فرنسا وألمانيا ؛ وهذا الدبلوماسي لا يكذب في الواقع، غير أنه نسي بسرعة ما كان قد قاله يوما تحت تأثير الظروف المحيطة. وسيلتقي **السارد**، بعد سنوات من ذلك، في **البندقية**، في **فندق دانيلي** المشبوه، بـ**المركيز ده نوربوا** الذي كان قد أصبح واهنا بفعل تقدم سنه، مصحوبا بعشيقته القديمة **المركيزة ده ڤيلباريزيس**. ولأنه أبعد عن السياسة التي

يتوق إلى العودة لعالمها، فإن **نوربوا** ما زال يعتقد أنه قادر على عزل أولئك الذين ينوي الحلول محلّهم، من خلال الانتقادات النارية التي يوجهها لهم. وبالرغم من أنه يميل إلى ذلك بعنف الشيخوخة، فإنه لم يفقد تقاليد لغته الدبلوماسية. فنحن نراه يدبّر مكيدة مع الأمير **أودون فوجي** لأنه يشعر بالأمل في الحصول على منصب قسطنطينة، التي كان قد أدى فيها مهمة بارعة في وقت مضى. كما يعتقد أن أمر تتويج حياته العملية يمكن أن يكتسي أهمية دولية، لأن الشيخوخة لا تجرد المرء من الرغبة وإن كانت تسلبه العزم. ونتيجة لذلك تكلل مقاصده بالنجاح. فعندما يثير **فوجي** الأزمة الإيطالية ويحدد مختلف الخلفاء الممكنين لرئيس المجلس، يتساءل **نوربوا** بلطف : «ألم يذكر اسم **جيوليتي**؟» ويعود الأمير **فوجي** في المساء نفسه إلى **روما** حيث سيستقبله الملك. وبعد ثلاثة أشهر، تحكي إحدى الجرائد مواجهة **فوجي ونوربوا**. وفي غضون ذلك، يدعو الملك **جيوليتي** ويقبل هذا الأخير ذلك. وفي **روما**، كان السيد **بارير** يشكو من أنه كان سفيرا شبه رسمي في **كيرينال**. وقد صور لنا **بروست** شخصية **نوربوا** خلال حرب 1914 شخصية ضعيفة الإدراك موجها وصايا إلى المحايدين من خلال مقالات مفخمة نجد فيها تعابيره الجاهزة المعروفة وحيله القديمة وأساليبه البلاغية : «فجر النصر»، «الشتاء العام»، «انثالت قطع الرند» الخ. ويبدو أن **بروست** قد أفسح المجال في مقطع من «**الزمن المستعاد**» لبروز خلط بين أقوال «**بريشو** وأقوال **نوربوا**، التي تتشابه بشكل مقلق في الواقع. ويسجل **بروست**، في الختام، أن مميزات الفطنة والتعقل التي كان يعتقد أنها من مميزات رجال مثل **نوربوا**، تنتظم ثانية وتتجسد «في أولئك الذين يبدو أنهم يستبعدونها»، مادمنا نجدها ثانية ذات يوم عند **بلوخ** الذي سيصبح هو الكاتب الشهير **دي روزييه**. – ح.

نيلي (**NELLY**) [243].

س –

سازرا، السيدة (**SAZERAT, Madame**) [266–267]. شخصية من شخصيات رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»* (1913–1927) لـ**مارسيل بروست***. والسيدة **سازرا** – التي كانت **فرانسواز*** تتشبث بتسميتها بالسيدة **سازرين** – هي جارة لوالدي **السارد*** بـ**كومبري**. غير أن آراءها الـ**دريفوسـ**ـية أبعدتها لمدة عن هذه الأسرة. كانت تعيش حياة عادية، لا تلتقي إلا بأناس مضجرين، ونعلم أن أباها قد كان إفلاسه على يد **السيدة ڤيلپاريزيس***، عندما كانت الدوقة **هاڤري***، وذلك أنه أحبها بوله فتخلت عنه. في **البندقية** حيث التقتها أم* **السارد** ثانية ودعتها إلى العشاء في الفندق، تأثرت لعلمها بحضور **السيدة ڤيلپاريزيس** التي كانت ترغب في رؤيتها. وعجزت عن أن تستحضر صورة تلك المرأة، التي كانت فيما مضى «جميلة كالملاك وشريرة كالشيطان»، من خلال هذه العجوز النحيفة المرعبة،

مقوسة الظهر، محتقنة الوجه، التي دلوها عليها، والتي كانت منذ ذلك الحين، سببا في الضنك الذي اضطرت إليه أسرة **سازرا** في **كومبري**. وعندما سيرى **السارد**، السيدة **سازرا** بعد ذلك، لن يتمكن من التعرف عليها، كما أنها هي نفسها ستخلط بينه وبين صديقه **بلوخ***، وتنسب إليه أطروحة حول **فيليب الثاني** هي لهذا الأخير. كما أن ابن السيدة **سازرا** الذي كان قد تزوج ابنة **الدكتور كوبيل** سيموت في الحرب. وسيحدث وجوب كتابة رسالة تعزية إلى هذه المرأة غيبوبة لدى **السارد**. ـ ح.

السيدة ذات اللباس الوردي (**LA DAME EN ROSE**) [أ62، 64، 67، 73، 83، 133، 135، 144، 155–156]. (← **أوديت**).

سانييت (**SANIETTE**) [196، 226 (هـ108)]. شخصية من شخصيات رواية **«بحثا عن الزمن الضائع»*** (1913–27) لـ**مارسيل بروست***. وهو أمين محفوظات «وفي» لعشيرة **آل ڤيردوران** الصغرى، لأنه كبش فدائهم. وهو صهر لـ**فورشڤيل***، الذي يصدر عليه «حكمه»، فيطرده. ويسعى **سانييت**، الخجول اللطيف الذي تنقصه الرصانة، إلى كسب ود هذا الوسط المستهزئ المتوحش. وبما أن **سانييت** يعاني من الإحساس بأنه ممل، ويعي بأنه كان أكثر كدرا من المعتاد أثناء حفلة عشاء عند **آل ڤيردوران**، يختلق على سبيل التسلية حكاية عن **الدوق ده لاترموال** غريبة مصطنعة غير صحيحة ولا يمكن أحداً أن يصدقها فيعرض نفسه لتوبيخ **شارل سوان*** ثم «يحتجب» بجبن... يلتقي به **السارد** في **بالبيك**، في «القطار الصغير» الذي كان **سانييت** يخشى «المشاكل» داخله... وأمام اللطف الخادع لـ**آل ڤيردوران** بدأ يستعيد ثقته. إلا أن **السيد ڤيردوران*** لم يتوان في إظهار فظاظة تجاهه، في حين لم تكفّ **السيدة ڤيردوران*** عن التباهي بـ«اللطف» الذي يبديه زوجها، وتبديه هي أيضا، تجاه أمين المحفوظات المسكين. كما يُسْتَثْقَلُ خلال الحفلة الساهرة عند **آل ڤيردوران** عندما تدفعه سخافته إلى إعلان موت الأميرة **شرباطوف***. وبالرغم من كونه كاثوليكيا متحمسا، فقد كان «تعديليا» وقت قضية **دريفوس**. وسيصاب بنوبة عندما يعلم أنه أفلس تماما. ويقرر **آل ڤيردوران** الذين كانوا قد أبدوا قساوة على **سانييت** أن يخصصوا له معاشا برغم أنف الجميع. وقد مات بعد بضع سنوات، بعدما كان يعالجه **كوطار**. ـ ح.

سانيلون (**SANILON**) [67].

سان ـ لو، الآنسة ده (**SAINT-LOUP**, Mademoiselle de) [66، 77، 86].

سان ـ لو أون ـ بري، روبير المركيز ده (**SAINT-LOUP-EN-BRAY**, Marquis de) [61، 65، 68، 72، 74، 97 (هـ89)، 169 (هـ15)، 196، 215، 252، 261، 266]. من شخصيات رواية «**بحثا**

عن الزمن الضائع»* (1913-27) لـمارسيل بروست*. وهو ابن لـماري أينار، الكونتيسة ده مارصانت، التي هي نفسها أخت الدوق ده كَيرمانت* والبارون ده شارلوس*. ويظهر روبير ده سان لو في البداية أكثر أصدقاء السارد* حميمية. وهو طويل، ممشوق القوام، طويل العنق، مرفوع الرأس معتد بنفسه. ولهذا الشاب ذي النظرات الثاقبة بشرة بيضاء وشعر ذهبي كأنه امتص كل أشعة الشمس. ولعينيه (اللتين تسقط من إحداهما دائما نظارة أحادية الزجاجة) زرقة البحر. وهو معروف بأناقته، وقد وصفت كل الجرائد بذلته التي مثُل بها شاهد عيان للـدوق ده أوزيس أثناء إحدى المبارزات. ويعتقد السارد أن السمة الخاصة جدا لعينيه وبشرته وشعره وهيئته تناسب حياة مختلفة عن حياة باقي الناس. ونظرا لأناقته ووقاحته، يمكن الاعتقاد أنه متخنث لولا أننا نعرف رجولته وعلاقاته المتعددة وولهه بالنساء. وعندما يتعرف عليه السارد تكون عشيقته المفضلة هي الشابة اليهودية الممثلة التي تسمى راحيل* وتدعى راكيل. وسيدهش مارسيل* لعجرفة ووقاحة المركيز الشاب ده سان لو الذي يبدو أنه يمر دون اكتراث قرب منزلهم ويتجاهلهم منذ اليوم الذي قدم فيه إلى عائلة السارد من طرف عمته الكبيرة السيدة ده. ڤيلپاريزيس*. ولكن ها هو ذا سان لو يرسل إلى مارسيل بطاقته ويبدي رغبته في الحديث الطويل معه، ليصبح هذا الشاب المحتقر أحب الناس إليه وأكثرهم لطفا. فهذا الأرستقراطي، هذا الرجل الرياضي لا يقدر إلا الأشياء ذات الطابع الفكري. وهو معجب بالمذاهب الاشتراكية، يدرس نيتشه وبودون، ويبدو أنه مشبع بكره عميق لطبقته. وعندما يتحدث عن والده، الذي لم تتح له قط فرصة التعرف عليه، يتأسف لكون هذا الرجل المرهف المشهور بـمذكراتـه عاش في عصر هيلانة الجميلة ولابيش. ونظراً لأن سان لو ضابط، فإن السارد يذهب لزيارته بـضونصيير حيث يوجد بالثكنة ويتناول عشاءه مع رفاقه في الفندق : وقد أتيحت له بذلك فرصة الإنصات إليه وهو يخطب حول«فن الحرب». وبعد ذلك بقليل يصحبه معه إلى المطعم مع عشيقته، فيتوصل بعد ذلك برسالة عتاب شديدة اللهجة من روبير الذي يؤاخذه على تغزله بـراحيل. وقد استاءت عائلة مارصانت وڤيلپاريزيس من علاقة الضابط الشاب. ويتحدث هذا الأخير عن أمه بقسوة تدهش السارد؛ فـسان لو يحتج على قسوة العائلة عليه. ونظرا لغيرته الكبيرة، سيصفع صحفيا في المسرح لأنه كان وقحا تجاه راحيل. غير أنه يرسل في مهمة بـالمغرب فيقطع علاقته بعشيقته مباشرة. ونرى في الوقت نفسه كيف ينسلخ روبير عن توجهه الـدريفوسـي ثم نعلم أنه أدمن منذ مدة الآفة التي كانت معروفة في عمه شارلوس*. إذ أنه بعد محاولات زواج متألقة متعددة يتزوج جيلبيرت سوان*، ابنة أوديت* التي كان يرفض التعرف عليها فيما سبق. وممّا أن تزوج حتى أصبح لا يطيق عالم الأناقة. وسيلاحظ السارد الذي يزوره في طانصونڤيل أن حساسيته لم تعد مرهفة

كما كانت وأنه اعتاد الكذب. وبالرغم من كونه يتظاهر بتجاهل عازف الكمان **موريل**، فإن له علاقة بهذا الشخص قليل الاحترام الذي يعتقد أنه يكتشف فيه تشابهات مع عشيقته القديمة **راحيل** التي استمر في إرسال إيراد محترم لها. خلال حرب 1914، يتم إرساله إلى الجبهة، غير أن وطنيته وبطولته كانتا ممزوجتين بإحساس بالتواضع يكشف جانبا من جوانب طبعه الذي ورثه عن **آل كَيرمانت**. ويجد **السارد** في رسالته التي ترد عليه من الجبهة، كل الثقافة الليبرالية التي كان قد اكتسبها، ممزوجة بتأملات استراتيجية مهمة حول سير الحرب. كما يشير فيها أيضا إلى شجاعةُ العوام التي لاشك فيها، الشجاعة التي جعلته يزداد فهما لفكر العصور التاريخية الكبرى. ولذلك يتمنى سلما عادلا للفرنسيين والألمان معا.

لكن شخصية **سان لو** اللطيفة نفسها تحتفظ بازدواجيتها. فخلال إحدى الإجازات، يقف في **باريز** قبل الذهاب لرؤية زوجته ويذهب لفندق **جوبيان*** المشبوه حيث سيضيع منه وسام صليب الحرب. وسيقتل غداة عودته للجبهة، وهو يحمي انسحاب رجاله. ويسجل **السارد** أن **روبير** كان لا يكره شعباً. وفي المرة الأخيرة التي رآها فيها، كان **سان لو** يدندن بالألمانية أغنية شعبية لـ**شومان**. «كان قد تحاشى أمام العدو... ما كان سينقذ حياته، وذلك بامحاء الذات أمام الآخرين والذي كانت ترمز إليه كل تصرّفاته». ويتذكر **السارد** بحزن ذلك الشخص الذي كان يتمنى أن يتخذه صديقا. لقد قدمت شخصية **سان لو** دائما «كل ذلك، بإيجابياته وسلبياته» «دون تحفظ، وكان آخرها الهجوم السخي على خندق مضحيا في سبيل الآخرين بكل ما يملك، كما تمدد ذات يوم فوق أرائك المطعم كي لا يزعجني... هو الذي كان يبدو في هذه الحياة... ذا حمية متقدة، مخفياً بآبتسامة الإرادة التي لا تقهر والتي كانت في رأسه المثلث، إلى أن تختمر في ذهنه... ليشحذها في النهاية». وبالتخلص من كتبه أصبحت الإقطاعية ثانية ثكنة عسكرية. ـ ح.

سانت ـ أوفيرت (SAINTE-EUVERTE) [98 (هـ94)، 162].

السارد أو أنا أو **مارسيل** (NARRATEUR, le ou JE ou MARCEL) [39، 41، 43 (هـ2، 3)، 52–55، 61–70، 75، 77–81، 83، 87–90، 93 (هـ11)، 94 (هـ22، 28)، 95 (هـ34، 39)، 105، 111–112، 114، 118–120، 126 (هـ39)، 127 (هـ52)، 133، 135، 139، 141، 144، 151–152، 154–157، 162، 165، 169 (هـ15)، 172 (هـ56)، 184، 186، 189–190، 194، 205، 208–213، 215–216، 225 (هـ80)، 229–230، 236–238، 249–254، 258–259، 261–262، 266–267، 276 (هـ84)]. شخصية رئيسية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* (1913 ـ 1927) لـ**مارسيل بروست**.* ويمكن القول إنّ الحكاية كلها، باستثناء

الجزء الذي تحت عنوان «**حب سوان**»، عاشها مباشرة، وشهد عليها في الآن نفسه مع البطل. فهل يجب الاعتقاد أن هذا **السارد** يتطابق مع المؤلف. وقد حَذّرَنا **بروست** من هذا الخلط الخطير في رسالة إلى **لوسيان ضُوضيه** : إذ أن الأمر يتعلق برواية، وليس بسيرة ذاتية أو بمذكرات. وإذا كان **بروست** قد أعطى، على مضض، اسمه الخاص لبطله، فإنّ ذلك لم يكن إلا في نهاية الرواية ومرتين أو ثلاثاً فقط. فما هو إذن هذا «الدور الأول»، هذا «الراوي». أو ـ كما يقول **بروست** ـ هذا «السيد الذي يقول أنا؟» (يمكن بخصوص هذه المسألة الاقتداء بـ**مارتان شوفيي** الذي مَيَّز بدقة أربعة «أنا»وات مختلفة : ذاك الذي يقول «أنا»؛ **مارسيل**، البطل الذي هو «أنا»؛ **بروست**، المؤلف، الذي لا يقول أبداً «أنا» ويقود كل شيء؛ وأخيراً **بروست**، الإنسان الذي منحت حياته مادة الرواية). ويتعلق الأمر بشاب بورجوازي **باريزي** وُلِد في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. (لقد أمكننا أن نلاحظ أنّ بطل القصة يصغر المؤلف بعشر سنوات تقريبا). ويعيش أَبَوَا* هذا **السارد** في **باريز**، لكنّهما يُقضّيان عُطَلهما في ضيعة بالريف تُدعى **كومبري**. ويظهر أنّ الأب له وظائف في وزارة الشؤون الخارجية. وكل هذا يُتْرَك غامِضاً وينكشف شيئاً فشيئاً. فمن جهة أولى، يقول **بروست** إنّ كتابه الغريب رواية : «إنّ أقل ما يبتعد عنه هذا هو الرواية». ومن جهة ثانية، يتعلق الأمر، بمعنى ما، بشاب يطمح هو نفسه إلى كتابة رواية. وكان على أهبة الامتناع لغياب المواهب الكافية، عندما جعلته إشراقات متتالية يستشِفُّ معنى موهبته الحقيقية. ومن ثم سيكون شاعر هذه «اللحظات الخاصة»، لحظات الحدس بِمُدَّةٍ لا زمنية، ولكنه أيضا ـ وبكيفية قَدَرية ـ شاعر جميع اللحظات الأخرى عديمة الجدوى والفاسدة التي تَسبق هذه اللُّقية والتي سيسميها «الزمن الضائع». ومن ثم، فإنّ الرواية التي سيكتبها البطل ستكون هي تلك التي فرغنا من قراءتها، بمعنى أن النهاية تسبق البداية، مثل ثعبان الخرافة الذي يلدَغ طَرَفَ ذَنَبِه بكيفية أبدية. ويقول لنا **بروست** إنه كتب خاتمة الكتاب مباشرةً بعد الصفحات الأولى بهدف دَمْغِ هذا الطابع الدوري ولإغلاقِ الحَلَقة. إنّ هذا الكتاب هو إجمالًا قصة «استكشاف» بكل المعاني التي يمكن أن نعطيها لهذه الكلمة : كشف، استعادة، امتنان، تَحَقُّق، إلخ. ويتضمن «استكشاف الذات» هذا العالم بأسرِهِ. «لو أنّ **بروست** لم يَسْعَ إلّا إلى معرفة الذات على المستوى النفسي، لكان مجرد أخلاقي. ولو لم يَسْعَ إلّا إلى المتعة السامية التي يَمنحها إياه أحيانا الانطباع القادِم إلى التعبير ضمن انفجار فوري، لكانَ شاعراً؛ ولو أنه لم يُرِد إلّا رسم شخصيات، لكان روائياً حاذقاً... ونظراً لأنه كان يقوم بكل ذلك دفعة واحدة، أنجز عملًا عبقرياً وغير قابل للتصنيف» (**لوي بول**).

وبناءً عليه، ما الذي يقوم به سارِدُ «**بحثاً عن الزمن الضائع**»؟ يوضح **بروست** ثانية : «إنه كتاب واقعي إلى أقصى حدٍّ، ولكنه مدعوم نوعاً ما، لمحاكاة التذكر

اللاإرادي، بذكريات مفاجئة؛ إنّ جزءاً من الكتاب هو جزء من حياتي التي كنت قد نسيتها والتي أستعيدها، فجأةً، وأنا آكل قليلاً من حلوى مادلينة كُنت قد غمستها في الشاي... ويتولد جزء آخر من الكتاب من دقائق الاستيقاظ، عندما لا نعرف أين نحن ونظن ذاتنا سنتين من قبل في بلد آخر. غير أنّ كلّ هذا ليس إلّا دعامة الكتاب. وما يقدِّمه «واقعي ومشبوب العاطفة». فأن تكتب قصة **سارد** رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»، يعني إذن إعادة كتابة ثلاثمائة صفحة التي تتكون منها رواية **پروست**! فلنحتفل فقط بتعداد الأحداث المسرودة مستخدِمين الموجز الذي وضعه **پروست** نفسه، ولكن مع اعتبارْ تحولات مُستمِرة يضيفها بالتتابع إلى براهين كتابه، والتي تُبَدِّل قليلا تناسباته، تاركة لمجموع العمل تلك البنية المبنية بدقة والتي يوليها أهمية قصوى؛ وذلك لأنه هو نفسه يحب أن يشبِّه هذه الرواية الضخمة بكاتدرائية وكان قد خطر بباله، في زمن ما، أن يعطي لمختلف الأجزاء عناوين من قبيل : جناح كنيسة، صدر كنيسة، زجاجيات، الخ. (تتضمن الطبعات الأولى أربعة عشر أو خمسة عشر مجلداً. وطبعة **البلياد** ثلاثة مجلدات بناء على رغبة المؤلِّف). وإذا كان **پروست** قد اختار أن يكون له بطل مجهول تقريبا، فلأنه ـ حسب ملاحظة **السيد سوزوكي** الصحيحة ـ أراد ضمن رغبته المستمِرة في اقتحام «جوهر الآخرين» والاتحاد مع الغير، أن يكون سارده لسان حال الإنسان الذي يقرأه والذي يبدو أنه يَمُدُّ إليه مرآة.

يستيقظ **السارد إذن**، غير متأكدٍ من المكان الذي يوجد فيه. وحين تُطْلَقُ ذاكرته، يعيش من جديد طفولته في **كومبري**، ومخاوفه، في الليل، عندما يقوم **سوان*** بزيارة والديه. وفي أحد الأيام، يُعيد له مذاق مادلينة مغموسة في الشاي ماضيه برمته، أي الحياة في **كومبري**، العمَّة **ليوني*** والكنيسة وزجاجياتها وناقوسها والسيد **لوكَرندان*** **وأولالي*** والخال **أدولف*** و«**السيدة ذات اللباس الوردي**» ـ ← **أوديت*** ـ **بيرِكَوط***، **بلوخ***، السيد **ڤانتوي** وابنته ـ ← الآنسة **ڤانتوي**... وذات يوم، يلتقي من جهة بيت **سوان** بـ**جيلبيرت*** التي رَمَتْهُ بنظرة غريبة. ويحضر من تلعة عبر نافذة، مشهداً سادياً بين الآنسة **ڤانتوي** وصديقتها. وقد كانت له من قبل ذبذبات «أدبية»، لكنه يشك في موهبته. ومع ذلك، استشعر يوماً، أثناء فسحة له مع **الدكتور پيرسپي*** في **مارتينڤيل**، انطباعاً قويا بثلاثة نواقيس في الفضاء. وستكون الكلمات التي أوْحَى له بها هذا الانطباع العلامات الأُولى على موهبته. وخلال جولاته المنفردة من جهَة **ميزيكَليز** ومن جهة **كَيرمانت** يكتشف الدور الذي ستلعبه هاتان الـ«ـجهتان» في حياته الآتية... (هنا يقع قسم «**حب لسوان**»). يستحضر السارد أسماء البلدان التي يرغَبُ في زيارَتها؛ غير أنّ المرض يؤخر مشاريعه. ويتذكر حينها **الشانزليزيه** وميلاد حبه لـ**جيلبيرت سوان***. ويذهَب كذلك إلى مَمَرِّ الأقاقيا وإلى الغابة للإعجاب بأناقة **السيدة سوان***. ونرى من جديد ضمن كتاب «**في ظل الفتيات المزدهرات**» بعض

الشخصيات التي كانت قد ظهرت في قسم «حب لسوان» : آل **ڤيردوران*** و**الدكتور كوطار*** والـ«**عشيرة الصغرى**». ثم يتعرف السارد على **السيد ده نوربوا***، الذي يسعى إلى تثبيطه عن الانقطاع للآداب. وعلى هذا، يصغي إلى **لابيرما*** في دور **فيدرا** ويعترف بخيبته. ويمرض، فيدخل عند **آل سوان*** ويلتقي بالكاتب **بيركوط**. ونراه يُقاطع **جيلبيرت**، مع أنه يظل صديق والديها. ونعثر عليه من جديد على شاطئ البحر، وفي **بالبيك** التي وصفت له **سوان** كنيستها القديمة الـ«فارسية» إلى حدّ ما، مرفوقة بجَدَّتها التي تعرّفت في **السيدة ده ڤيلپاريزيس*** صديقة من المدرسة الداخلية. وتقدِّمه الأخيرة لحفيدها، **المركيز ده سان ـ لو***، الذي يرتبط به. ويتعرف كذلك على **البارون ده شارلوس*** الغريب ويتناول طعام العشاء عند **آل بلوخ**. ويكتشف الـ«عصابة الصغيرة» للفتيات المزدهرات اللواتي يصبح مُغرماً بِهِنَّ. وأثناء زيارته لمَرسم **إيلستير**، وَجَدَ إحداهُنَّ، وهي **ألبيرتين*** التي تَرَكَّزَ حبه عليها. رفضت له قُبلة. وأقام والداه حينئذٍ في جناح من **قصر كَيرمانت**، الذي فَقَد اسمه، في نظره، قليلا من الشعر. غير أن هذا الإسم يزدهي في منظوره بمفاتن جديدة عندما كان يتأمل **الأميرة ده كَيرمانت*** في الأوبرا. ويغرم بـ**الدوقة ده كَيرمانت*** التي التقاها أثناء فسحاته الصباحية. ويَتَعرَّف على **راحيل***، التي هي عشيقة **سان ـ لو**، وزار **السيدة ده ڤيلپاريزيس** واقترح عليه **البارون ده شارلوس*** صداقته. وها هنا بعض مظاهر حياته المجتمعية وبعض مظاهر «زمنـ(ـه) المفقود». ولكن، خلال إحدى جولاته في **الشانزليزيه**، أصيبت جدته* بنوبة. وصفحات **پروست** بخصوص احتضار الجدة وموتها هي من أروع صفحات الرواية. وعلى هذا، تستعيد الحياة حقوقها : إذ أنّ **السارد** يرتبط ارتباطا وثيقاً مع **ألبيرتين** ويَعقِد عبثاً مواعيدَ مع الآنسة **ده ستيرماريا**، التي توقظ رغباته ؛ ويندمج أكثر من السابق في وسط **آل كَيرمانت**، ويصف لنا روحهم و«نُبْلَ قَلب» **سان ـ لو** ؛ وأخيراً يبدأ في تَوَقُّع ميولات **شارلوس** ويشاهد مُشَاحَنَةً بين الأخير و**جوپيان***، صانع الصُّدَر. هكذا نقتحم عالم **سدوم** و**عامورة**. وبموازاة ذلك، يعتقد **السارد** أنه كَلِفٌ بوصيفة **البارونة پوتبوس*** ويتردد على صالون **أوديت سوان**، الذي صار من أكثر صالونات **پاريز** أناقةً. وخلال إقامةٍ ثانية في **بالبيك**، التي يبحث فيها عن وصيفة **السيدة پوتبوس**، يستشعر **السارد** لأول مرة ـ وهو منحنٍ فوق سُوَيقيته ـ فكرة موت جدَّته : إذ يُفَسَّرُ من خلال «تقلبات القلب» تأخر هذا الألم العميق. ومع ذلك، تثار شكوكه بخصوص أخلاق **ألبيرتين**. فيرغب في مقاطعتها؛ ولكن، عندما يعلم بعلاقاتها مع صديقة الآنسة **ڤانتوي**، يُقَرر أن يحتفظ بها سجينةً ومترهِّبَةً في شقة أبويها الغائبين. وحينها، يعلم بموت **بيركَوط** الذي أعطاه فَنُّه الإحساس بحقيقة أكبر من حقيقة الحياة اليومية. وبعد ذلك بقليل، يكتشف ـ وهو ينصت للعزف السباعي لـ**ڤانتوي** ـ البرهان والوعد على أنّ وراء تفاهات الحياة يوجد شيء يمكن

تحقيقه بالفن. وليُكَرِّسَ نفسه لموهبته الأدبية، يُقرر مقاطعة **ألبيرتين** عندما يختار. غير أنه يَعْلَم أنها فَرَّت وبعد مساعي فاشلة لاستعادتها، أصابَه أسىً شديد حينما عَلِمَ بموتها من جرَّاء حادث. وسيلي هذا الألم النِّسيان المتصاعد واستيقاظ حب جديد لفتاة متوقعة ــ لن تكون إلّا **جيلبيرت**.

وعندما ذهب **السارد** إلى **البندقية** رفقة أمه*، تَلَقّى هناك برقيةً ممهورةً من لَدن **ألبيرتين** وهو ما جعله يعتقد لحظة أنّ عشيقَتَه لم تَمُت (ويتبيَّن حينَها أنها ماتت فعلًا في قلبه). وفضلا عن ذلك، فإنّ هذا التوقيع كان عائداً إلى غَلط المُبْرِق. تأتي البرقية من **جيلبيرت** وتعلن زواجها من **سان ــ لو** في الوقتِ نفسه الذي عَلِمَ فيه **السارد** بزواج حفيدة **جوبيان*** من الشاب **كامبرمير***. وأثناء إقامةٍ في **طانصونفيل**، يبدو أنه يحس قليلًا من المتعة في رؤية **كومبري** من جديد ويشك أكثر من أي وقتٍ مَضى في موهبته ككاتب. غير أنه وهو يقرأ مقطعاً لم يسبق نشره من «**يوميات**» الأخوين **كَونكور***، يتأسى من كونه قليل الموهبة قائلًا لنفسه إنّ الأدب ليس على العموم إلّا هذا. ولكن، عند اندلاع الحرب، يذهب **السارد** (وهو الذي عاد إلى **باريز** ولاحظ فيها أن عُقَدَ **شارلوس** و**سان ــ لو** أصبحت طليقةً وأنّ نفاجاً جديداً يحكم المجتمع) إلى حفلة مساحية عند **الأمير كَيرمانت***، مارّاً بأزقة لطفولة المثيرة لماضيه. وهناك يحدس، في حصن **جوبيان**، **شارلوس** شيخاً عجوزاً مريضاً خائر القُوى. وفي بهو قصر **كَيرمانت***، وهو يتعثر فوق بلاطات غير متساوية، تغمره السعادة معتقداً أنه عثر من جديد على بيت العماد في **البندقية** الذي كان قد انتابه فيه إحساس مشابه ــ وهو ما يتيح له الإحساس باللازمني ؛ وتؤكد إحساسات من النوع نفسِه اكتشافه. ويفهم أن مهمة الكاتب هي العودة إلى أعماق هذه اللحظات المتميزة. وتبدو له حياته نداءً باطنياً طالَ تأجيله. وربما يدين لـ**سوان** بمَادَّة كتابِه وبقراره كتابته قصد الانفلات من الهِواية. إن صالونات الأميرة ــ التي ليست سوى **السيدة ڤيردوران*** الأرملة التي تزوجت ثانية من الأمير الأرمل كذلك ــ ممتلئة بشخصيات تبدو مُبَدَّلة السحنات : ذلك أن الزمن ترك عليها أثره، **والسارد**، ذو فكرة الموت القادم، يقرر أنّ إبداعه سيكون أيضاً مدموغاً بدمغة الزمن. ــ أ.

سوان، آل (SWANN, les) [83].

سوان، شارل (SWANN, Charles) [52– 53، 58، 63، 67، 73، 75، 80– 82، 86– 91، 94 (هـ14)، 103، 112، 122، 133، 136، 138، 140، 142، 144، 153–154، 156–157، 159، 162– 163، 166، 189–192، 171 (هـ46)، 172 (هـ61)، 194، 209– 211، 213، 215–216، 221 (هـ30)، 229، 250– 254، 261، 266، 277 (هـ100)]. هذه الشخصية في رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»* (1913–27) ربما هي أكثر أبطال **مارسيل بروست*** شعبيةً. وقد أعطت اسمها للدور الأول من الكتاب،

ويمكن القول، ضمن حدود معينة، إنه يمثل الـ«أنا» الماضي للـسارد وسلفاً للبطل «مارسيل». غير أن بروست، الذي أكد أن كتابه لا يتوفر على «مفاتيح»، يعترف أنه اتخذ نموذجاً لـسوان أحد أصدقاء والديه، وهو شارل هاس، الذي كان مخالطاً جدّاً للناس في ضاحية سان ـ جيرمان على عهد الإمبراطورية الثانية وفي بداية الجمهورية الثالثة. إنّ سوان، ذا الأصل اليهودي، مثل نموذجه، وابن الصيرفيّ، كان صديقاً لـأدولف*، أخي جده* لأمه*، وكذا لجميع عائلة السارد التي يزورها مساءً في كومبري من منطلق حسن الجوار بالبادية. فهو يملك ضيعة جميلة جداً في طانصونڤيل ويعيش فيها مع زوجته ـ عشيقته القديمة أوديت ده كريسي* وابنتهما جيلبيرت* التي هي في سِنّ السارد. وفي منظور الأخير، يَتمتعَ سوان بحظوة كبيرة : فهو صديق الكاتب الشهير بيركَوط الذي يحلم «مارسيل» بمعرفته. وعلاوة على ذلك، يتوفر سوان على علاقات مجتمعية عالية لا تشك فيها عَمّات السارد الريفيات اللواتي يَندهشن من رجل وجيه يستطيع أن يسكن قرب سوق الخمور، أي في جزيرة سان ـ لوي. ويشاهد الساردُ سوانَ عندما يأتي باحثاً عن ابنته في الشانزليزيه ؛ غير أن الصغيرة جلبيرت قالت يوماً لرفيقها : «إنّ والدَيَّ يستثقلانك». ولا يلبث، بعد قليل من الوقت، أن يصير مُقَرَّباً من بيت سوان. وينشرح «مارسيل» لسماع سوان وهو يتحدث عن كنيسة باليك، بحيث أنه يكون منفعلًا دائماً عندما يسمع رنين الجرس الحديدي معلناً قدوم السيد سوان إلى بيت جدَّته ليوني في كومبري. وبما أنَّ ضيعة طانصونڤيل توجد جهة ميزيكَليز، فقد صار مألوفاً، داخل أسرة السارد، معارضة «جهة بيت سوان» مع «جهة آل كَيرمانت» (وسيَكتسي هذا التعارض في الرواية معنى أعمق من هذا المظهر الجغرافي). وعن طريق سوان أيضاً، اطلع السارد على فن ڤيرمر ده دِلفت، وجيوتو، وبوتيتشيلي وعمل سان سيمون. وعلاوة على ذلك، عزم سوان على كتابة دراسةٍ عن ڤيرمر، لن ينجزها أبداً. ويكتشف السارد فيه تدريجيا تلك الـ«ـخطيئة الوثنية» وتلك الانفعالية اللّتين ستمنعانه من أن يصير مبدعا. والواقع أن سوان يرتكب خطيئة ضِد الروح عندما يستخدم إحساسه الجمالي في تزيين حُبِّه الشهواني. إن الرغبة في اقتحام حياة مجهولة هي أساس حب سوان لـأوديت ده كريسي : إذ أن صورة أوديت تبتلع كل هواجسه، ويصير جسدُه جسَد تلك التي يحبها، ومع ذلك يعترف بأنها ليست «المرأة التي تلائمه»، لأنه عرف في السابق العديد من المغامرات الغرامية. ولا شك في أن رؤية أوديت تُضْعِفُ قليلا حب سوان، في حين أنَ هذا الإحساس تَرَسَّخَ لديه لِتَشابه أوديت مع «فتاة جيثرو» ـ جدارية بوتيتشيلي في كنيسة سيكستين. ولمدة طويلة لم يتجرأ سوان على مطالبة أوديت بـ«أكبر آيات الحُب» ؛ وهو يعيش كذلك في حالة قلق مؤلم. ومع ذلك، ينتهي إلى مطالبتها بقبلة وإلى الحصول عليها. وبما أنَّ سوان يُحِب، فإنّه يجد في الأشياء فتنة جديدة : إذ يتعلّق

حتى بأشكال استعباده المضنية أكثر ويتوقع أنّ الهدوء ليس ملائماً لحبه، الذي ليس آنذاك إلّا ذوقا جمالياً. وأثناء أمسية موسيقية، يكتشف **سوان** أن حبَّهُ حالةٌ ذاتيةٌ ليس هناك ما يؤكد له واقعيتها؛ والـ«ـجملة الصغيرة» من سوناتة **ڤانتوي**، التي كشفت له الحقيقة نفسها، تصير «النشيد الوطني» لحبهما. وهذه الجملة الصغيرة تُدخل في حياة **سوان** جَمالًا جديداً وتضفي على حساسيته قيمة أكبر، تبدو أنها تعلن إمكانية استعادة الشباب. يتوجه **سوان** إلى هذه «الجملة الصغيرة» كما يتوجه إلى بَوْحٍ بحبه : إذ يستقبلها في مطاعم الضاحية التي ستتناوَل فيها «العشيرة الصغرى» طعام العشاء. وفيما بعد، عندما يأخذ **سوان** في المعاناة بسبب **أوديت**، فإن جملة **ڤانتوي** التي يسمعها من جديد في بيت **السيدة ده سانت أوڤيرت**، توقظ ذكرياته في جوهرها نفسه وتعيد له أيام حبه؛ إنها تخبره كذلك بسعادة المباهج العجيبة للذكرى.

ومع ذلك، عندما يفهم **سوان** أنّ **أوديت** لم تعد تحبه، فإنه يتوصَّل تقريبا إلى نسيانها حينما تكون غائبة؛ وبالمقابل، يحبها دائما في الحلم وتوقظ الغيرة غَمَّه، لأنه يتهم **السيد ده فورشڤيل** بكونه عشيق **أوديت** (يبلغ **سوان السارِدَ** بتأملاته حول الغيرة ويوصيه بإنذار نبوِيّ حول الفعالية القليلة لإكراه المرأة التي نغار منها). وغيرة **سوان** تدفعه إلى العودة في إحدى الليالي تحت نوافذ **أوديت**، التي تبقى مضاءة في الليل؛ ويعتقد أنه اكتشف خيانة عشيقته؛ غير أنه ربما أخطأ النافذة؛ وعندما يعود إلى بيته، تؤجج الذكريات الشهوانية غيرته التي تنتعش من جديد بقراءة رسالةٍ لها موجَّهة إلى **فورشڤيل**. وتنسحب هذه الغيرة تدريجيا على ماضي **أوديت** برمته، وهو الماضي الذي يجهله : بل إنه يَعلم أن **أوديت** كانت لها فيما مضى علاقات مع نساء، وأنها كانت تتردَّد على المواخير. ويفاقم الغياب هذا الإحساس الذي يتردد بين الجمود والتطور. ولكن عندما يحصل في النهاية على برهان خيانة **أوديت**، كان قد آنتهى من حبّه لها. وقد صار علاوة على ذلك زوجَها ويخونها. وينقل كل مَحَبَّته إلى ابنته **جيلبيرت**. وقد درس **پروست** كل هذا الوجد في قسم من رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**» يحمل عنوان «**حب لسوان**». وعلى هامش العلاقات الغرامية للبطل، فإنّ حياته المجتمعية في هذا الدور الأول تجري في وسطين مختلفين جداً، ألا وَهما وسط **آل كَيرمانت*** ووسط **آل ڤيردوران***، أو ضاحية **سان ـ جيرمان** ووسطُ الفنانين والموسيقيين الطليعيين. وفي حين أنّ **أوريان، الدوقة ده كَيرمانت***، ترفض استقبال **أوديت**، وهو ما يمثل مع ذلك رغبة **سوان** الغالية، فإنّ **آل ڤيردوران** يستقبلون الـ«ـعاهرة» القديمة ويساندون غرامياتها. وعلاوة على ذلك، فإن **سوان** شديد الإعجاب بهم : إذ يجد في صالونهم منافِسَه **فورشڤيل**، والدكتور **كوطار** والروائي **بيركَوط** والموسيقي **ڤانتوي** والرسام **إيلستير*** وأمين المحفوظات **سانييت*** وأستاذ الأخلاق **بريشو***، وباختصار: «العشيرة الصغرى». تسعى **أوديت** إلى أن يكون لها هي نفسها «صالون» من نمط صالون **آل ڤيردوران**.

وبموازاة ذلك، فإن **سوان** من جهته يتوفر على حياة مجتمعية كاملة. ويستمر في الاختلاط بـ**آل كَيرمانت**، حيث لا تعيبه نزعته الـ**دريفوسـ**ـية المناضلة أو أصله اليهودي أقل مما يعيبه زواجه. غير أنَّنا نحب أناقته وروحه، وطالما أنّ جدته كانت عشيقة **الدوق ده بيري**، يتم التظاهر بالاعتقاد أنه ربَّما يحمل دم **بيت فرنسا**. وفي أحد الأيام، أثناء حفل استقبال، يقوده **الأمير ده كَيرمانت*** إلى نهاية حديقته ليبوح له بِسِرٍّ؛ ويزعم المدعوون أن **سوان** طرده الأمير. والحقيقة أن **جيلبير ده كَيرمانت** كان يريد أن يُسِرَّ إلى صديقه بأنه اقتنع ببراءة **دريفوس**. وكذلك يقوم **سوان** بزيارة **أوريان، الدوقه ده كَيرمانت**، التي كانت صديقته الحميمة، على أمل أن يجعلها تستقبل زوجته؛ يخلق الانطباع بأنه لن يعيش إلّا بعض الوقت، غير أنّ **أوريان** تتظاهر بأنها لا تعتقد بخطورة مرضه. وبما أنها مجبرة هذا المساء على الذهاب رفقة **الدوق** إلى حفلة ساهرة فاخرة، فإنها تترك صديقها المحتضِر فجأة. وعندما يذهب **سوان**، تتوفر على الوقت كي تصعد من جديد لتغيير حذائها استجابة لنصيحة **الدوق**. وبعد ذلك بقليل، يَعلم **السارد** بموت **سوان** الذي يقلقه. ونعثر هنا على إحدى أجمل صفحات **بروست** حول «الموت الخاص الذي أرسله القدر لخدمة **سوان**». ولم يعد **سوان** إلا «آسماً»، غير أن **السارد** يدرك أنه مَدين له في الآن نفسه بمادة روايته وبقرار كتابتها. ــ أ.

سوان، السيدة (← **أوديت**).

سيبو (CIBOT) [195].

السيد (← **جاك القدري**).

سيزار (← **بيروتو**، سيزار).

سيلفْيا (SYLVIE) [273 (هـ 45)]. شخصية في حكاية تحمل هذا الإسم نفسه لـ**جيرار ده نرفْال*** ضمن مجموعة «**فتيات النار**»* (1854). و**سيلفْيا** هي رئيسة أسرار الطفولة والمراهقة، ذلك الوجه الذي يمكن انطلاقاً منه إعادة اكتشاف حقيقة الزمن الماضي. إنها دائماً يَقِظة غَضَّة شابة، وتقع في تلك النقطة التي لم يؤثر فيها الحلم والخيال على الواقع لإخضاعِه لتخيُّلاتهما. كانَ الحُبُّ قد وُلِد معها من المنبع ببساطة. لهذا السبب، فإن **نرفْال** عندما يريد ــ في بحثه عن المرأة المثالية الذي يتلاحق فيه من تَحَوُّل لآخر انمساخ **أدريان** البطيء إلى **أوريليا** ــ استعادة النقطة التي يرقد فيها سِرُّ سعادته الماضية المتجانس، يرتقي إلى أن يصل إليها، وهي الوجه الوحيد الثابت وسط «أوهامه» المتحركة. والتأملات التي تقوده إلى رؤية **سيلفْيا** تنقطع فضلا عن ذلك بهذه الصرخة المؤثِّرة والمُمَزِّقة في آن واحد : «هي موجودة، هي»، لأنها تمتاز على الآخر، على المثال، بكونها متطابقة مع ذاتها، وبكونها متجسدة، ومن ثم قابلة لِلقاء بِهَا، وتبدو **سيلفْيا** لـ**نرفْال** في لحظة بصفتها حظه الوحيد لِيُصَادِفَ مثاله، الذي وُلِد مع الطفولة ويساهم بسحره مع الواقع الحاضر. يمكن **سيلفْيا** أن تُعَزِّم عليه بصورة **أدريان** وبالبحث المستحيل الذي انضاف إلى هذه الصورة، غير أن **سيلفْيا** المستعادة، إذا كانت تشبه

سيلڤيا المراهقة وإذا كانت قد احتفظت بلطافتها بل وزادت عليها عشرة أضعاف، لم تسمع **نرڤال** الپاريزي الصغير. فقد تابعت الطريق الذي تمليه عليها طبيعتها : فهي قروية، خطبها شاب قروي، وتتكلم الآن لغة العقل. وعندما يتوسَّل إليها **نرڤال** : «أنقذيني ! سأعود إليك إلى الأبد»، لا تجيب إلّا بنظرات حنونة. وستظل ذكراها مرتبطة بمناخ ريفي، وستبقى مؤطّرة ضمن مناظر **الڤالوا** الجميلة. ومع ذلك، فإنّ لُقيّاها لم تكن دون جدوى : «أن أراها يوماً، يقول **نرڤال**، كان يكفي لإنعاش روحي : فأنا اعتبرها من الآن فصاعداً مثل تمثال ضاحك في مَعْبَد الحكمة.» ولا شك في أن هذا «التمثال»، الثابت بالمقارنة مع الصورة المتحركة التي تلازمه، هو الذي يملي عليه صيغة سره : «كانت **أدريان** أو **سيلڤيا**، كانتا نِصفَي حُبٍّ واحد. إحداهما كانت المَثَل الأعلى، والأخرى الواقع العذب». ـ م.

سينيشال (SÉNÉCHAL) [125 (هـ19)].

السلطان [245].

سِ (.C) [249، 258-259].

السفيرة (← **سفيرة تركيا**).

سفيرة تركيا (AMBASSADRICE DE TURQUIE) [135].

سقراط(Σωχρατης)[184، 248].

ستريذر، لامبير (STRETHER, Lambert) [199-201]. شخصية في رواية «**السفراء**»* (1903) لـ**هنري جيمس***. وبما أن شخصية **ستريذر** حاضرة تحت أسماء مختلفة في كل روايات **هنري جيمس** إذ لها أهمية متنامية باستمرار وأكثر إيحائية داخلها، فإنها تبلغ ذروتها في دراما الروح الكبرى التي هي «**السفراء**». وهو رجل مهذب في الخامسة والخمسين من عمره، ذو ذكاء لافت للنظر، واسع الثقافة، رشيق ومستقيم، يدير «**المجلة**» التي بفضلها تؤدي مدينة **ووليت** الصغيرة من ولاية **ماساشوسيتس** الطهرانية مساهمتها الضئيلة في الثقافة. ويعتقد **ستريذر** أن ذلك هو كل ما استطاع إنقاذه من خيبة الآمال والطموحات، من خرابات الوهم والإخفاقات. وقد أصبحت حياته عبارة عن «صحراء رتيبة» بعد الموت المبكر لزوجته وطفله اللذين تركاه وحيدا. كما أن رقة مشاعره وقدرته المتميزة على التحليل جعلتا وعيه بكونه ضيع فرصة الحياة وعيا مضنيا، وقد انتدب هذا الرجل الذي بدأ يشيخ أنتدب سفيرا إلى أوربا من قبل مدينة **ووليت** والمرأة الأكثر نفوذا بها **السيدة نيوصّم**، إذ سيتم تكليفه من أجل **أمريكا** والعمل بإنقاذ ابنهما الأثير الذي طال غيابه من يد «سيّرانة» **باريز**. وسيكون منفذ هذا القرار الطهراني الصارم ذو النية الحسنة حائرا في أمره ؛ فها هو في «خريف حياته» يدخل في علاقة مع كل الأشياء التي كان قد فقدها. ويكتشف للمرة الأولى أن العلاقات الإنسانية ممكنة : أن يتواصل الناس فيما بينهم، والأرواح والأجساد داخل

تقليد تاريخي مشترك بفضل «لغة» مشتركة مكونة من أشكال وأساليب وأعراف وكلمات وحركات، كل عناصر الحضارة الراقية المرفوضة في ووليت. سيفاجأ في الفضاء السپاريزي باكتشاف أن الناس ليسوا في حاجة للاعتذار عن كونهم ولدوا. ومن المؤكد أن ذلك تم بعد فوات الأوان : «لقد كان على بعض الأشياء أن تأتي في الوقت المناسب إذا كان لا بد لها أن تأتي يوما». لكن الأمر مختلف في حالة الشاب **تشاد نيوصّم** الذي أتى لينقذه : فالحياة لا تزال أمامه، وهو يتمتع بها غاية ما يكون التمتّع بفضل المرأة الفاتنة التي كانت عشيقة له. وسيصبح «**السفير**» حاميا لهذه العلاقة بعد أن نسي مهمته، حارسا لا يستفيد إلا من الفرجة الجميلة التي تقدم له. سيبدأ إذن هذه الحياة التي توافقه، حياة «متفرج» يتحدد دوره في المشاهدة والفهم، معترفا بأن الأوان قد فاته. وبهذا العبء الثقيل سيصبح **لامبير ستريذر** (الرمز الأمثل للإنسان الأمريكي) كالجوقة الكلاسية. سيتحدد واجبه الأخلاقي في «أن يعرف كل الأشياء» كما هو حال كل أبطال **هنري جيمس** وبطلاته المكرَّسين دائما لكي يكونوا «عظماء». أما «الفضول»، فهو الأداة الضرورية لإنجاز مهامه. ولاشك في أن حضور **ستريذر** يعكس ظلا مثيرا على علاقة **تشاد** وعشيقته. وذلك لأنه هو المسؤول، بشكل من الأشكال، عن كل ما يمكن أن يحدث لهذه العلاقة من خلال تدخله : إنه يعتبر نفسه متضامنا مع نجاحها كما سيكون كذلك مع نهايتها وفسخها بعد ذلك. فسيتضح بفضل **ستريذر** أن علاقة ذلك الشاب الأمريكي بسيدة تكبره سنا منتمية لانحلال يعيش نهايته لا يستسيغها العقل. كما أن الاقتناع الأعمى وغير المعقول بأن هذه العلاقة ليست منطقية شكل نقطة انطلاق «**السفير**» (**ووليت**). وسيتأكد من ذلك بشكل غير مباشر، لكنه سيلاحظ أيضا أن هذا الغياب للمنطق يعود إلى العيب العام و«الشرخ» الضروري والحتمي الذي يجعل الحياة الإنسانية ضعيفة بهذا الشكل. إن قصة مهمة «**السفير**» بأوربا عبارة عن حكمة حقيقية : فالبطل، الذي هو **لامبير ستريذر** هنا، لا يكشف حقيقة «الأحداث» («القصة الطبيعية للروح» حسب **هاوثورن**) إلا من أجل التغلب عليها من خلال فهمها وقبولها وإضفاء طابع الروحية عليها. ــ ح.

ع ـ

عَوْدة (AOUDA) [223 (هـ 52)]. (← **فوك**).

عوليس (ULYSSES) [37–38، 41، 59–60، 70–71، 179، 229–230، 243–245، 258–259].

العمَّة (← **ليوني**).

عمران (AMRAM) [242، 244].

فابريس ضيل ضونكَو (FABRICE DEL DONGO) [48، 58، 118، 203، 250]. شخصية في رواية **«ديرشرتريِّي پارما»** **لستندال*** (1839). ازداد سنة 1798، وهو الابن الثاني للمركيز والمركيزة **ضيل ضونكَو** (إلا إذا كان ابن المركيزة وروبير الملازم في الجيش الفرنسي). قَضَّى **فابريس ڤالسير ضيل ضونكَو** سنواته الأولى في قصر **كَريانطا**، ثم في كوليج اليسوعيين بمدينة **ميلانو**، حيث حصل على العديد من الجوائز بفضل عمته **الكونتيسة بييترانيرا**، وذلك بالرغم من جهله المطبق. صحيح أنّه غلام وَرِع جداً. وتقود الكونتيسة حفيدها إلى بلاط الأمير **أوجين** حيث بدا في الثانية عشرة من عمره ببذلة ضابط في جنود الخيالة. **فابريس** استدعاه أبوه إلى **كَريانطا** حيث تابع دروسه تحت إشراف القس **بلانيس**. ويلعب مع أطفال القرية فيكون دائما متزعّمهم. وفي السابع من مارس سنة 1815 عَلِم بنزول مراكب **ناپليون** في خليج **جوان**. وفي اليوم الثامن، غادر منزل أبويه قصد الانخراط في صفوف جنود الأمبراطور. أقام طيلة شهر أبريل **بپاريز** حيث كان يأمل بلا جدوى التحدث مع **ناپليون**. وفي الثالث عشر من شهر ماي، وصل إلى المراكز الأمامية في الجيش المتوجه نحو **موبوج** (Maubeuge). ويتم اعتقاله. ثم يهرب من السجن في السابع عشر من يونيو. وفي الثامن عشر، يحضر معركة **واترلو** دون أن يفهم جيداً ما يجري. في التاسع عشر وصل إلى مأوى **إتري** وظل فيه، جريحاً، خمسة عشر يوما. التحق بعدها بـ**أميان** ومكث بها أسبوعين من شهر يوليوز. وفي غشت، رجع إلى **پاريز**، ثم **كَريانطا**. والتقى قُربَ **كوم** بـ**كليليا كونتي** البالغة من العمر اثنتي عشرة سنة. اتهم بالليبرالية ووشى به أخوه البكر للسلطات، فَفَر إلى **رومانيانو** في **بييمون**. ويتوفر **فابريس** على حامية قوية تتمثل في عمته **الكونتيسة بييترانيرا** الحسناء، التي تصير في هذه الحقبة **الدوقة ده صانسِڤِرينا ـ طاكسيس**، عن طريق زواج ثان. تسيطر الـ**صانسِڤِرينا** على روح **الكونت موسكا**، الوزير الأول لأمير **پارما**. وقد قَرّر **موسكَا** و**صانسِڤِرينا** أن يجعلا من **فابريس** مُطرانا. ينطلق **فابريس** إلى **ناپلس** حيث يدخل إلى الأكاديمية الكنسية. يبقى فيها أربع سنوات. وينهي دراساته سنة 1821، ثم يعود إلى **پارما**. وبعد شهر من عودته، يعيش مُغامرة مع ممثلة صغيرة تدعى **ماريتا**. غير أنّ قلبه لم يلتزم أبداً. وقد عُيِّن **فابريس** أول نائب اسقفي عام للمطران **لاندرياني**. هاجمه **جيليتي**، زوج **ماريتا** الغيور، فقتله. وَفَرّ وعبر **پو** والتجأ إلى **فِراري**، ثم إلى **بولوني**. يلاحق بملاطفاته مغنية شهيرة : **لافوستا**. جاءت إلى **پارما**، فتبعها. وفي السادس والعشرين من دجنبر، التحق بها في كنيسة **سان جيوڤاني**. وقد آختطفه **الكونت موسكا** وطاف به على ضوء المشاعل. التحق بـ**بولوني**. وفي سنة 1822، تعارك في مبارزة مع منافِسه، وقضى شهرين بـ**فلورنسا**، ثم عاد إلى **بولوني**. وفي الصيف، انتهى التحقيق القضائي في مَقتل **جيليتي**. ذلك أن القضية وقع تضخيمها

بكيفية مفرطة، لأن أعداء **الكونت موسكا** يريدون الإيقاع به من خلال **فابريس**. وحُكِم على **فابريس** بأثنتي عشرة سنة سجنا، بالرغم من تدخل الدوقة لدى أمير **پارما** وبالرغم من وعود هذا الأخير، وقد تَمَّ اعتقاله غدراً يوم 3 أبريل على بعد ستة فراسخ من **پارما** واقتيد إلى برج **فارنيز**. والواقع أنه مُهَدَّد بالإعدام.

وفي السابع من أبريل نجح في ثَقْبِ التِّفْراج الذي يحجب نافذته، وفي اليوم التالي بدأ إشاراته الأولى لـ**كليليا كونتي** التي صار أبوها الآن مديراً للسجن. وَوَسَّعَ فيما بعد مِصراع تِفْرَاجِه وتَمَكَّن مَنَ التحدث مع **كليليا** بمساعدة رموز ألفبائية. يولد الحب بين الشابَّين. تعتني **كليليا** بـ**فابريس** وتحذِّره في إحدى الرسائل بأنَّه مُهَدَّد بالتَّسَمُّم. ومع ذلك، يَلْمَحُ **فابريس** في الثالث والعشرين من شهر يناير عام 1823 الإشارات الضوئية الصادرة عن **صانسڤيرينا** فيبدأ في الحديث معها كُلّ ليلة. وقد قررت **صانسڤيرينا** تهريب **فابريس**. وهذا الأخير، الذي حصل في فبراير على موعد من **كليليا** في مصلّى السجن، كان قد ارتضى وضعه. بل إنه في أوج السعادة. تُلحّ عليه **كليليا** في الهرب. ويتم إخباره في مارس بأنّ موعد الهرب اقترب. لكن يندرج في مخططات الدوقة جعل مدير السجن يتناول مخدِّراً، بحيث أنّ **كليليا**، التي اعتقدت أن أباها تَسَمَّم، تلتمس من السيدة أن تكون فتاة مطيعة إذا أنقِذَ وأن تتزوج من تريد. يهرب **فابريس** في أحد آحاد مارس بعد تسعة أشهر من السجن وذهب إلى **بلجيرات** ثُمَّ **لوكارنو**. وآلتقى ثانية بـ**صانسڤيرينا**. وللأسف، لم يستعيدا أبداً مَوَدَّة العهد القريب. **فابريس** مُتَيَّم بـ**كليليا**. والأخيرة، خمسة عشرة يوما بعد الفرار، وكي تطيع أباها، قبلت الزواج بـ**المركيز كريسنزي**، أحد أغنياء **پارما**. وبعد مدة وجيزة، اغتيل أمير **پارما** وحَلّ محله **رانوس ـ إرنست** الخامس. وأمكن **فابريسَ والدوقة** الدخول إلى **پارما**. واستسلم **فابريس** للعدالة في برج **فارنيز**. وأفلَتَ من محاولة تسميم جديدة. وأطلق سراحه في اليوم التالي بفضل **صانسِڤيرينا** التي قصدت الأمير. وأعيدت محاكمته وتَمَّت تبرئته. وبعد شهرين عُيِّن مُعَاوناً رئيسيا للمطران. تلقى من **كليليا** رسالة قطيعة تطلب منه فيها الموافقة على زواجها من **كريسنزي**. أعطى موافقته وحبس نفسه فيما بعد في الأبرشية مفترضاً أن ذلك من قبيل الرأفة.

وقد تَمَّ زواج **كليليا** في شتاء 1824 ـ 1825. واضطر **فابريس** إلى حضور حفلة ساهرة في البلاط. والتقى هناك بـ**كليليا** التي لاحظت جيدا أنه لم يتوقف عن حبها. وعزم **فابريس** على الوعظ وكان نجاحه كبيراً : إذ تم صيانة مقاعد في الكنائس التي يجب أنْ يظهر فيها. ويتمنى أن تأتي **كليليا** يوما لسماع إحدى خطبه الوعظية. تأتي سنة 1826 إلى كنيسة **لاڤيزيتاسيون** الصغيرة وتضرب له موعداً في بَيَّارة **قصر كريسنزي**. وقد وجدت وسيلة لتجنُّب قَسَمِها بألّا تراه أبداً، فتستقبله ليلًا. وفي سنة 1827، لهما طفل هو **ساندرينو**، الذي يريده **فابريس** بجانبه. اختطفه سنة 1829، غير أن الطفل مات، فاعتقدت **كليليا** أن عقاباً عادلًا نزل بها من السماء. ولم تعِش إلا شهوراً معدودة

بعد ابنها. أما **فابريس**، الذي كان مؤمنا جداً لدرجة يستحيل معها اللجوء إلى الانتحار، فقد هَجَرَ الأبرشية وانعزل في دير للشرّتريّين على ضفاف **پو**. وهناك توفي سنة 1830.

ونعرف أن الشخصية التاريخية التي شكلت نموذجاً لـ**فابريس** هي **ألكسندر فارنيز** الذي صار بابا تحت اسم **پول الثالث**. ولا شك في أن **فابريس** صورة لـ**ستندال** نفسه، وهي أنجح صورة وأبهاها. إنه ما كان **ستندال** يريد أن يكونه : فهو يتوفر على الشجاعة والجمال. ويتوفر قبل ذلك على الحظ. وإلى حين خروجه من السجن كان يظهر بمظهر الفتى المدلّل. ثم وجب عليه أن يستميل تلك التي يحبها، والتي وهبته حبًّا بحيث يظهر محظوظاً بالرغم من النهاية المأساوية. ويعتبر بصفة عامة البطل الروائي الفاتن جدّاً في مجموع أدب القرن التاسع عشر. ـ أ.

فافنهايم، الأمير فون (FAFFENHEIM, prince von) [61، 72، 196، 252].

فارانج، السيــــدة (FARANGE, Mrs) [207].

الفارس (← دي كَريو).

فوك، فيلياس (FOGG, Philéas) [202–203]. رجل غريب الأطوار، مهذب عضو في **نادي الإصلاح** بلندن، يبلغ الأربعين من العمر، نبيل الوجه، أشقر الشعر، ضيق الجبين ودون تجاعيد، سيسعى في كسب الرهان الذي يشكل موضوع رواية **جول ڤيرن** الرائعة «**رحلة حول العالم في ثمانين يوما**»* (1873). لا نعرف عنه سوى أنه أنجليزي وأنه سافر وأنه بحار. كما أنه غني. غير أننا لا نعرف مدى ثروته ولا مصدرها. إنه قليل الكلام. وتميل حياته إلى البساطة. يتناول وجبتي الغذاء والعشاء في النادي، في وقت محدد بدقة، ودون أن يلاحظ أحد يوما أن هناك ضيفا يجالسه على مائدته. يقرأ الجرائد كل يوم بعد الغذاء في الصالون الكبير للنادي. وبعدها يصل رفقاؤه للعب الورق. هؤلاء رفاقه الذين سيراهنهم مقابل عشرين ألف جنيه على أنه سيقوم بجولة حول العالم في ثمانين يوما. وسيُقلّ في الليلة نفسها القطار المتوجه إلى **پاريز** عبر **دوڤر** و**كالي** مصحوبا بخادمه، لتبدأ بذلك جولته الرائعة حول العالم. وهو لا يهتم أبدا بالبلدان التي يعبرها، بل يظل حبيس مقصورته وينام فوق مقعد القطار، إلا إذا التقى بفرق تلعب الورق معه. غير أن هذا الإنسان الآلي الذي يبدو وكأنه يحمل ساعةً مكان قلبه، لا يتردد في المخاطرة برهانه في مناسبتين : الأولى عندما ينقذُ شابة هندوسية من حريق محطبة ـ وعندما تم التعليق على ذلك بقول أحدهم : «إنك لرجل كبير القلب !» أجاب **فوك** الذي يظل متحفظا في كل الأحوال : «في بعض الأحيان، عندما يكون لدي وقت». أما المناسبة الثانية، فهي عندما يذهب لنجدة خادمه **پاسپارتو** الذي آختطفه الهنود الحمر أثناء الهجوم على القطار الپاسيفيكي. وسيكسب **فوك** رهانه. غير أن مصاريف السفر كادت تبلغ قيمة الرهان. فما الذي

استفاده إذن من جولته حول العالم ؟ لا شيء سوى تلك المرأة الشابة الهندوسية الفاتنة **عودة** التي كان قد أنقذها من المحطبة وجعلت منه رجلا سعيدا بعد أن تزوّجها، وإن كان الأمر يبدو مبالغا فيه. ـ ح.

فورشڤيل (FORCHEVILLE) [68، 74، 87، 189].

فورشڤيل، الآنسة ده (FORCHEVILLE, Mademoiselle de) [61].

فورشڤيل، السيدة جيلبيرت ده (FORCHEVILLE, Madame Gilberte de) [← **جيلبيرت سوان**].

الفياسيون (PHAEACIANS) [60، 71، 230].

فيلا (PELEUS) [48].

فينو، أندوش (FINOT, Andoche) [268]. شخصية في مطولة **«الملهاة البشرية»*** لـ**أونوري ده بلزاك*** تظهر أساساً في **«الأوهام المفقودة»*** (1837 ـ 1843) وفي **«مصرف نوسينگن»*** (1838). إنه المقاول الكبير في صحافة پاريز البلزاكية. من حماقة فادحة وشهيرة، يظهر مع ذلك طموحات أدبية شخصية غير أنه يسترشد فيما بعد إلى الاعتراف بأنه كان يتيه. وعوض كتابة أعمال قليلة الثمن، يأخذ في المتاجرة بأعمال الآخرين. كان مستعداً للتذلّل أمام جميع الذين يمكنهم خدمته، وكان وقحاً وقاسياً مع الآخرين. أقام جريدة ابتزازية رفقة جماعة من الكتاب الرديئين عديمي الذمة مثلَه : **ناثان، لوسطو، بلونديه***. وهو الذي استقبل الظهور الأوّل لـ**لوسيان ده ربمپري*** على خشبة المسرح. وكان هذا الولد الضخم الممتلئ الخدين، الذي يشبه قليلًا **إميل ده جيراردان**، مؤثراً في الوزارات وفي المسرح.وصار غنيّاً جدّاً ونودعه وهو في وضع سيُعَيَّن فيه عضواً في البرلمان الفرنسي ومستشاراً للدولة. ـ أ.

فرانسواز، الآنسة (FRANÇOISE, Mademoiselle) [53، 86، 97 (هـ88)، 127 (هـ51)، 136–137، 140–141، 157، 186، 196، 220 (هـ14)، 221 (هـ32)، 266].

فريدريك (FRÉDÉRIC) [113].

فريدريك (← **مورو، فريدريك**).

ڤ ـ

ڤالمون (VALMONT) [232، 271 (هـ15)].

ڤالَنْتَن، رافائيل ده (VALENTIN, Raphael de) [59].

ڤانتوي، الآنسة (VINTEUIL, Mademoiselle) [68، 73، 81، 91، 142، 153، 164،

213، 216–217، 261، 266، 276 (هـ90)].

ڤارامبون، السيدة ده (VARAMBON, Madame de) [90].

ڤوكير، السيدة (VAUQUER, Madame) [228، 272 (هـ23)].

ڤولانج، السيدة سيسيل ده (VOLANGES, Madame Cécile de) [231، 271 (هـ11)].
شخصية من شخصيات رواية «**العلاقات الخطيرة**»* لـ**كودرلوص ده لاكلو*** (1782). كانت في البداية مجرد فتاة شابة غادرت الدير حديثا، وكانت، وهي موزعة بين الانشغالات التافهة ونفقات اللهو، تنتظر ساعة الدخول إلى العالم بعد أن تتزوج من رجل اختارته لها أمها. ولطبعها البارد لن تبرز إرادتها إلا عندما احتالت كي تبقى على علاقة بـ**دانسني** الذي ستحبه ؛ غير أنها ستخضع دائما لتأثيرات أو إرادات خارجية، مما يجعلها تبقى في وضعية «الشيء». كانت لها شهوات تنساق وراءها وكان همها الإثارة، وكانت المتع التي تجنيها من هذه الإثارة فظة إلى حد يجعل منها لذة لا طعم لها، لأنها مثارة ومنظمة بشكل مفتعل. هكذا خلقت لتكون خاضعة للآخرين، لأن براءتها لم تكن كافية لحمايتها من فضولها الخاص، هذا الفضول الذي لا يستسلم أمام هجوم منظم مادامت مجردة من القدرة على التمييز التي يمكن أن تنقذها. وذلك يساعد **ڤالمون*** على السيطرة، دون عناء كبير، على عفة كانت مستعدة للتضحية بها لرغبتها في الإطلاع. وما أن حققت لذتها حتى استسلمت لذلك بشكل طبيعي لم يلبث أن اتضح أنه غير منسجم مع المغامرة ومع «الفجور» الحقيقي. والخلاصة أن اللذة تتضاعف كلما تمت الاستجابة لها وقد وجدت **السيدة ميرتوي*** أن السعي إلى جعل **ڤولانج** امرأة حاذقة هو أن تجعل منها ببساطة امرأة سهلة. لأنها تنتمي لذلك النوع من المخلوقات التي لا تعرف كيف تقاوم هجوما عليها، والتي «ليست في الحقيقة سوى أدوات للذة». وصحيح أنها تعيش، في الواقع، تحت سيطرة الحواس إلى درجة أن قوة الإحساس الذي تكنه لـ**دانسني** لم تستطع، بالرغم من صدقها، أن تمنعها من السقوط في أحضان **ڤالمون**. وبعد أن يحكي لنا **لاكلو** قصة سقوطها يعيد إدخالها إلى الدير، وليس هذا الخلاص المفاجئ إلا وسيلة لإرضاء السلوك العام : إذ لم يكن ذلك واردا في مطق طبع البطلة. ـــ ح.

ڤيلپاريزيس، آل (VILLEPARISIS, les) [61، 73، 75، 106، 120–121، 215].

ڤيلپاريزيس، السيدة المركيزة ده (VILLEPARISIS, Madame la Marquise de) [65، 72، 75، 80، 83، 120، 133، 136–137، 162–163، 186].
شخصية من شخصيات رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* (1913–1927) لـ**مارسيل پروست***. حفيدة **فلوريمون ده**

كَيز، ابنة **سيروس ده بوبون** (وإن كان **بروست** قد ترك المكان في هذه النقطة لشيء من الخلط بعد تصويبات متتالية)، عمة للدوق والدوقة **ده كَيرمانت***، وهي «نفسها **الدوقة دافري** خلال زواجها الأول». والسيدة **ڤيلپاريزيس** صديقة طفولة لجدة* **السارد***، تلتقي بها ثانية بسرور في **بالبيك** أثناء استجمام هذه الأخيرة بها. وستبدي وقتها اهتماما كبيرا بـ«**ـمارسيل**» وبـ«**ـالسيدة أميدي**»، وتعرفهما بأذواقها الأدبية وتدعوهما إلى جولات ممتعة في سيارتها. تغمر **السارد** بالهدايا وتقدم له ابن أختها **البارون ده شارلوس**. ويبدو أنها قضت مرحلة شباب عاصفة وأنها أقدمت على زواج «غير متكافئ». ويعتبر «**ڤيلپاريزيس**» اسما مزيفا... كما أنها ليست هي عمة الشخصية الأكثر شهرة في ملكية يوليوز، ذلك **الدوق ده...***، الذي رفض معاشرة الملك المواطن. أختاهَا هما **السيدة بوسيرجان** والأميرة **ده هانوڤر**، ومادامت عائلة **السارد** قد استقرت في أحد أجنحة فندق **كَيرمانت** حيث تقطن السيدة **ده ڤيلپاريزيس**، فقد كانت لـ**ـمارسيل** الشاب فرصة أن يرى بشكل متواتر **دوبرپير** المحبوبة التي هي عشيقة **المركيز ده نوربوا***، والتي لا يتوفر صالونها الأدبي على كل الرونق الذي يمكن أن يتصوره قراء «**المذكرات**» المتألقة للسيدة **ده ڤيلپاريزيس**. ــ ح.

ڤيردوران، آل (VERDURINS, les) [58، 73، 80، 85، 97 (هـ88)، 98 (هـ94، 142، 144، 162، 191–192، 226 (هـ108)، 251].

ڤيردوران، السيد (VERDURIN, Monsieur) [88].

ڤيردوران سيدوني، السيدة (VERDURIN SIDONIE, Madame) [73، 82، 88، 138]. هي «رئيسة العشيرة الصغرى»، ولا شك في أنها إحدى شخصيات رواية «**بحثا عن الزمن الضائع**»* (1913–1927) التي شحنها **مارسيل بروست*** بأكبر عدد من السمات المكروهة. ومع ذلك، نعلم ــ من خلال معارضَةٍ لـ**ـيوميات الأخوين كَونكور*** ــ أنها كانت «مادلينة» **فرومنتان** والنموذج المفضَّل لدى الرسام **إيلستير*** الذي كان يُعجَبُ فيها بـ«نوع من الجمال الثقيل قليلا الذي لاحَقَهُ وداعَبَه في لوحاته...». وعندما تزوجت هذه المرأة المتصلِّفة الناقد الفني **ڤيردوران*** استطاعت أن تجعل من صالونها أحد أشهَر صالونات **باريز**. ففي كل أزمة سياسية ومع كل تجديد فني، تنتزع **السيدة ڤيردوران** شيئا فشيئا ــ مثلما يبني الطائر عشه ــ البقايا المتتابعة التي ستَكون يوماً ما «صالونـ»ـها. كانت قضية **دريفوس** قد انتهت، وبَقِي **أناتول فرانس**. و«كانت قوة **السيدة ڤيردوران** هي حبها الصادق للفن والعناء الذي تتجشمه في سبيل المريدين الذين تقيم لهم ولائم فاخرة لم تكن تقيمها إلا لهم وحدهم، دون أن يحضرها أشخاص من العالم المدعو... وعند **السيدة ڤيردوران**، كانت الفرقة مدربة بإحكام، وقائمة من الطراز الأول، ولم يكن ينقص إلّا الجمهور». وتجاه «**أوفيـاء**» الصالون ــ **بريشو*** و**كوطار*** و**سانييت***

وسكي وإيلستير* والأميرة **شرباطوف***، إلخ ــ تبدي الرئيسة الاستبداد. وفضلاً عن ذلك، تستهويها السياسة مثلما يستهويها الفن. نرى **السيدة ڤيردوران**، في بداياتها، إلى جانب **السيدة زولا**، بالمحكمة، وفي المساء، بعد انفعالات قصر العدالة، تستقبل **پيكار ولابوري**. تكشف كذلك مناهضتها للإكليروس. وتستنكر علاقات **سوان** المجتمعية، التي تحمي غرامياته مع **أوديت*** **ده كريسي**. ومن رأيها أن أناس المجتمع الراقي «مزعجون». وعندما تؤجِّر مزرعة **لاغاسپولييغ** لآل **كامبرمير**، فإنَّها تتظاهر بعدم الرغبة في معاشرة الملّاكين. وحينذاك ستكون صديقتها الحميمة هي **السيدة بونتان***، عمة **ألبيرتين***، وهي بورجوازية صغيرة وزوجة موظف وسياسي مستقبلاً. سعت إلى استقطاب الكاتب **بيركوط*** إلى صالونها، غير أن وَلَعها الحقيقي هو الرسم والموسيقى. وتتباهى بأنها جعلت **إيلستير** يعرف كل الورود وكل الموضوعات التي رسمها... إذ لولاها لما استطاع أبداً أن يعرف زهرة ياسمين. وقد رسم لها **إيلستير** صورة شخصية لعائلة **كوطار** أعطتها لـ**لوكسمبوگ*** بعد خصامها مع الرسام، الذي لم تغفر له زواجه والذي تغتابه منذ ذلك الوقت. ومع أن **السارد** «آستال» **السيدة ڤيردوران**، فإنه لا يتضايق من تحليل ردود أفعالها وعاداتها المستهجنة. ويقول لنا كيف أنها فرَّقَت **بريشو** عن الكواءة التي اتخذها عشيقة ؛ وكيف أنها لا تكترث بجمال المناظر الطبيعية مع أنها تعرف **النورماندي** أفضل من آل **كامبرمير**؛ وكيف قررت «إلحاق» **السيد ده شارلوس***؛ وكيف تُعلن عدم إحساسها بأي حزن على موت الأميرة **شرباطوف** الوفية ؛ وكيف أنها لا تعبر إلّا بعبارات مادية عن إعجابها بموسيقى **ڤانتوي**، التي تجعلها «تبكي» وتنشب فيها «زكاماً بلا ضابط». لهذا، قبل أن تنصت إلى هذه الموسيقى، تدهن أنفها بِغُومينول الأنف... ومع ذلك، فعن طريق **السيدة ڤيردوران** سمِع «**مارسيل**» أول مرة سباعية **ڤانتوي** المؤلفة بعد وفاتها. كانت الأمسية من تنظيم **البارون ده شارلوس***؛ إلا أن مدعويه الذين ينتمون لضاحية **سان ــ جيرمان** ظهروا بمظهر فظ تجاه وصيفة البيت التي قررت قطع علاقاتها مع البارون. تبدأ بتنظيم انقلاب قصد إفساد علاقته مع صديقه **موريل** عازف الكمان ؛ ونجحت المكيدة المبنية على النميمة نجاحاً يفوق المؤمَّل. ويغير صالون **السيدة ڤيردوران** طابعه لحساب «الباليه الروسي» : إذ كانت دائماً بدار الأوبرا إلى جانب الأميرة **يوربيليتيف**، ويجمع طعام عشائها اللذيذ **ستراڤنسكي وريشار شتراوس** والراقصين... ولم تعد للرَّيسة الأحكام المسبقة نفسها إزاء «ناس العالم» : إذ تتفضل باستقبال **آل كَيرمانت*** **وآل هوسنڤيل والكونتيسة كَيرمانت***... بل وتمهد بكيفية غير مباشرة لعقد صداقة مع **أوديت**، التي صارت **السيدة ده فورشڤيل***. وَشَكّل «صالونـ»ـها نواةً جديدة، أرستقراطية هذه المرة؛ ولكن **البارون ده شارلوس** مُقْصىً منه دائماً : إذ أنها تلاحقه بحقد لَازِب واتهمته أثناء الحرب بأنه جاسوس للعدو، بل تظاهرت بالاعتقاد

أنـه **بروسـي**. ونشرت بالطريقة نفسها وشايات ضِد **الملكة ده نايل** التـي أخطأت، في منظورها، بكونها تضامنت مع ابن عمها **پالاميد ده شارلوس**. «لو كانت لدينا حكومة أكثر حزما، تقول، لكان كل هذا في معسكر اعتقال». وستشتري خمسين نسخة من كراسة كتبها **موريل** ضِدَّ وَلي نعمته السابق وستتعاطى قراءتها بصوت عال. وأثناء الحرب، عام 1916، تصير **السيدة ڤيردوران**، مع **السيدة بونتان*** إحدى ملكات **پاريز** التي تُذَكِّر بـ**حكومة المديرين**. والـ**دريفوسـية** هي الآن مدمَجَةٌ ضمن سلسلة من الأشياء المحترمة. ولا تنام أي دوقة دون أن تَعْلَمَ من **السيدة ڤيردوران**، على الأقل هاتفيا، ما يوجد في نشرة المساء. وكذلك قَلّ عدد الـ«ـمضجِرين» : فأولئك الذين قاموا بزيارتها صاروا مُستَحَبِّين وكانت **السيدة ڤيردوران** تقول : «ستأتون في الخامسة للحديث عن الحرب»، كما كانت تقول فيما مضى : «ستأتون لسماع **موريل**». وأحد نجوم الصالون آنذاك، كان هو **أوكتاڤ***، حفيد آل **ڤيردوران** ومؤلف بعض الأعمال الرائعة. وبعد نقص الفحم، انتقل «صالون» **ڤيردوران** إلى أحد أكبر فنادق **پاريز**. «وقد انتهت **السيدة ڤيردوران**، التي تشكو من الشقيقة، لأنها لم تَعُد لها هلالية تغمسها في قهوتها الممزوجة بالحليب، انتهت إلى الحصول من **كوطار** على وصفة تسمح لها بالقيام بذلك في قهوة معينة... وقد أخذت من جديد هلاليتها الأولى في الصباح الذي كانت فيه الجرائد تحكي عن غرق السفينة **لوزيتانيا**...». وتبدي ردود أفعال متأسفة، والفم ممتلئ، «في حين كان المظهر الذي يطفو على وجهها هو مظهر ارتياح عذب». وعندما توفي **السيد ڤيردوران**، تزوجت أرملته **الدوق ده دورا**، الشيخ المفلِس ؛ ولَمَّا ترملت مرة ثانية، تزوجت الأمير **ده كَيرمانت***. (وكانت في نظر **الكَوطا**، هي **سيدوني الدوقة ده دورا**، والتي كان اسمها بالولادة **دي بو**). وقد اندهش **بلوخ***، في حفلة الأمير الصباحية، عندما لم يجد في الأميرة ذلك «الجمال منقطع النظير» الذي كان **السارد*** قد حدثه عنه... وحينها أُجبِرَ «**مارسيل**»* على أن يوضح له أن الأمر لا يتعلق بالشخص نفسه. ذلك أن اسم «**الأميرة ده كَيرمانت**» حَلّ في استعماله مَحَلّ امرأةٍ مختلفة من قرنٍ إلى آخر. وتلك التي كانت **السيدة ڤيردوران**، تتفاخر الآن في وسط ضاحية **سان ــ جرمان** وتفرض على هذا الجمهور الفنانة الرديئة **راحيل***، العاهرة القديمة التي كانت عشيقة **روبير ده سان ــ لو***. وأخيراً، ففي بيت **السيدة ڤيردوران** القديم جرى تقديم **السارد** إلى **الآنسة ده سان ــ لو***، بنت **روبير جيلبيرت**، التي كانت تَتلخص فيها كثير من الذكريات الماضية. ــ أ.

ص ــ

صاكَان، الأمير ده (SAGAN, prince de) [78].

صوريل، جوليان (SOREL, Julien) [185، 220 (هـ 13)]. شخصية في رواية

«الأحمر والأسود»* (1830) لـستندال*. وهو ابن النَّشَّار صوريل* الذي لا يحس نحوه بمشاعر «بنويَّة» حقيقية. وقد حظاه الخوري شيلان، في قريته ڤيرير بامتياز خاص لذكائه. وقد تعلم قليلًا من اللاتينية والتاريخ مع جرَّاح ـ نقيب حرّ، وأخذ يحلم بمجد نابوليون ولكنه يفكر في بلوغ مرامه عن طريق المشاركة في النظام. فصار في البداية مؤدِّباً لأطفال السيد ده رينال عمدة ڤيرير، وتمكن من استمالة قلب السيدة ده رينال الطاهرة الفاتنة. ويتعلق مشروع إغوائه بالمشروع العسكري. فهو يصدر أوامر لنفسه. ففي المرَّة الأولى التي يأخذ فيها يد السيدة ده رينال، مثلًا، فإن ذلك إيماءة مدبَّرة من المفروض أن يقوم بها في لحظة معينة. ومن ثم يبدو محبّاً بالإرادة، ولكنه سرعان ما يحس بمشاعر صادقة ورقيقة. وعندما تُكتشَف غرامياته، يضطر إلى مغادرة بيت آل رينال. وعندها يدخل إلى مدرسة بيزانصون الإكليريكية، حيث يتظاهر بالتقوى أحسن ما يكون التظاهر. ويخرج منه بفضل حماية السيد بيرار، مدير هذه المدرسة الإكليريكية. وفي باريز، يرتدي ثوباً أسود ويصير الكاتب الخاص لسيد إقطاعي عظيم، هو المركيز ده لامول*، وسرعان ما يرتقي إلى مرتبة المؤتمن على الأسرار، ويمكّنه المركيز بسرعة من الصليب عن طريق مظهر المصالح الديبلوماسية. ويغوي جوليان ابنة حاميه، ماتيلدا ده لامول* المتكبرة، التي يكنُّ لها خليطاً من الحب الحقيقي والحقد الطبقي. وتجد ماتيلدا نفسها حبلى. وعندما يعلم المركيز بالأمر، لا يدري ماذا سيفعل. ويقترح عليه جوليان قائلًا : «اقتلني وموِّه هذا القتل بانتحار». وكان صادقاً في اقتراحه المدهش هذا. لكن المركيز يبقي على حياته ويصمِّم على منحه لقب نبالة ورتبة ملازم أول في الخيالة. وكان سن جوليان اثنين وعشرين سنة. وسيُشهَر الزواج، ولكن رسالة من السيدة ده رينال، كتبتها بإملاء من مديرها، تأتي لتفضح جوليان بأنه مغوٍ للنساء. ويعود جوليان إلى ڤيرير، وينتظر السيدة ده رينال في الكنيسة ويطلق عليها رصاصتين. ويُقبض عليه. ويقدم للمحاكمة، فيدان ويحكم عليه بالإعدام. وعندما أصابه التعب من الطموح، لم يعد يحب ماتيلدا ؛ وقبل أن تنفذ فيه عقوبة الإعدام، يعود إلى وَلَهٍ عاطفي بضحيته. ـ م.

صيلاضون (**CÉLADON**) [112] (ـــ رواية «**أستري**»).

صيشار، داڤيد (**SÉCHARD, David**) [60، 61، 71، 74، 127 (هـ55)].

ق ـ

قراطيلوس (**CRATYLUS**) [184].

ر ـ

راحيل (**RACHEL**) [65-66، 68، 169 (هـ15)، 215]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* (1913 ـ 1927) لـمارسيل بروست*. هذه الممثلة الشَّابَّة

التي هي عشيقة المركيز **ده سان ـ لو*** المحبوبة إلى حدّ الوله، التقى بها **السارد*** أولًا في «منزل مغلق»، حيث كانت تُلقَّب «**راحيل** عندما كانت **دي سينيور**» ـ في ذكرى «الهيئة العظيمة» لأوبرا «**اليهودية**». ويترق **روبير ده سان ـ لو** ويتثقف بتأثيرها؛ بل يستعير منها لهجتها؛ لكن **دريفوسيَّة** الممثلة تثير غيرة عشيقها؛ فيتشاجران ويتشاحنان مراراً وتكراراً، في المطعم وفي المسرح. ولـ**راحيل** لعبة ذكية، ولكنها، خلال مدة طويلة، لم تحصل على نجاح، مثلا عند **الدوقة ده كَيرمانت*** التي تسخر منها. ثم إنّ عشيرة **آل كَيرمانت*** كلها ساخطة على صلتها بـ**سان ـ لو**. وينتهي بها المطاف إلى القطيعة وتعيش مع **أوكتاف***، رياضيّ **بالبيك** الشابّ، الذي تحبّه حتى الوله. ومن يأسها أنه يهجرها للزواج من **أندريه***. أما **سان ـ لو**، فقد تزوَّج بـ**جيلبيرت***، التي تسعى في أن تشبه **راحيل**، بما أنّها تعلم أن زوجها يحبُّها دائماً. وبعد الحرب، صارت، ولو أنّها مُسِنَّة ودميمة، ممثلة مشهورة وصديقة حميمة لهذه **الدُوقة ده كَيرمانت** التي كانت تهزأ بها فيما مضى. وفي الحفلة الصَّباحية للأميرة **ده كَيرمانت** (ـ **السيِّدة ڤيردوران***)، حيث تُنشِدُ أشعاراً، تحيِّي **السَّارد**، الذي لا يتعرفها إلى أن ينوره صديقه **بلوخ**. وبما أنها تغار من **لابيرما***، فإنها تقدح بحقد في هذه الممثلة المسرحيَّة الكبيرة، وتبدو متكبِّرة على آبنة **لابيرما** المحتضرة وصهرها، اللذين كانا يلتمسان أن يُدْعَيا إلى حفلة **كَيرمانت** الصباحية. ـ م.

ربيقة (**REBECCA**) [271 (هـ9)].

رُبمبري، لوسيان شاردون ده (.**RUBEMPRÉ**, (Lucien Chardon de) [48، 60]. شخصية في السلسلتين الروائيتين الكبريين لـ**أونوريه ده بلزاك*** : «**الأوهام المفقودة**»* (1837ـ 1843) و«**أبهة المومسات وبؤسهن**» (1839 ـ 1847). ينتمي إلى أسرة نبيلة من جهة أمه، ولكنه ابن صيدلي من حي شعبي في **أنكَوليم**؛ ويبين الفتى **لوسيان شاردون** عن مواهب شعرية أكيدة تضمن له الشهرة في ناد ريفي صغير. ويلتقي فيه بمتحذلقة حقيقيَّة، هي **السيدة ده بارجُتون***، التي لا تتأخر عن آتخاذه عشيقاً فتجرُّه إلى **باريز**، حيث لا يشك **لوسيان** آلبتَّة في النجاح في حرفة الأدب. ولن يستطيع **لوسيان** أن يصمد طويلًا أمام إغراءات الحياة الأدبية والصحفية في العاصمة، وهو العبقرية المتقلِّبة المغامِرة ذات العاطفة الجيَّاشة والأعصاب الثائرة والمصابة فوق هذا وذاك بنوع من الغنج الأنثوي المحب للإطراء والتزلف. وسرعان ما يفقد حاميته ومجده في آن واحد، فيجد نفسه في مواجهة صعوبات مالية بالغة. وحينها يكتشف أن العلاقات مع الناشرين ليست بالسهولة التي كان يتصورها في إقليمه. و**لوسيان** خرعٌ ولكنه ليس له ولن يكون له أبداً الوقاحة المبادرة العَنيدة التي عند **راستينياك**. وسيأتي أسوأ الأفعال، ولكنه يفعل ذلك بلا مبالاة. ومع ذلك، هناك تماثل في أوضاع الرَّجُلين، اللذين سيكون عليهما في بداية حياتهما العملية أن يختارا بين الطريق الشريفة الصعبة، التي هي طريق العمل والدراسة، والطريق السهلة ولكن

المحفوفة بالمخاطر البعيدة والمجازفات المجتمعية. وبعد أن يدخل **لوسيان** إلى نادي **دانييل دارتيز*** حيث أمكنه أن يجد مكاناً لنفسه، سيخون أصدقاءه خيانة بشعة وسيخضع لتأثيرات الصحافيين الفاسدين السيئة. ولا ينتبه كثيراً لما يفعله، فيصير كاتباً أجيراً، يوزع المديح أو الغدر حسب أوامر القوى الخفية التي تعده بالترف والمجد. ومع ذلك كان لا يزال بإمكان **لوسيان** أن ينجو. ولقاء **ڤوطران*** هو الذي سيتمّم إفساده أخلاقيّاً، وهو يفتح لطموحاته آفاقاً شاسعة. وبعد أن يصير **لوسيان** «روح» **ڤوطران** «المرئيّة»، بل دمية حقيقية تتبع الشخصية الرهيبة من خلالها حبها للسلطة، سيضمحل بغتة، عشية النجاح الكلي. فهو لم يستطع أن يظهر في مستوى مشاريع **ڤوطران**. فينهار منذ أول صدمة ويسلم حاميه بنذالة وينتهي به المطاف إلى الحبس الانفرادي. ويوضح هذا المصير موضوعة الاجتثاث، التي سيتناولها **باريّص** فيما بعد. ولكن نقد **بلزاك** أوسع : فلوسيان أديب موهوب ولكنه ضعيف الشخصية، قادر على الرغبة بل على التصور، ولكنه عاجز عن التنفيذ، ولذلك فهو أيضاً ضحية «داء العصر». فانهيار أطر المجتمع السابق وأوهام الرومنسية تحجب عنه واقع الحياة المُرّ والرجوليّ ويتيه لأنه لم يجد من يصدُّ أحلامه. ـ م.

الرجل الوجيه (HOMME DE QUALITÉ, l') [61] (← رواية «مانون ليسكو»).

روبير (ROBERT) [66].

روبنسون كروزوي (ROBINSON CRUSOÉ) [76، 241، 250، 255]. شخصية في رواية تحمل هذا الإسم نفسه (1719) لـ**دانييل ديفو***. إنه أولًا صورة من **إيبنال** : رجل يرتدي جلد الماعز، مزود بطربوش مُقرَّن وله مظلة واسعة، هي الأخرى من جِلد، بندقية في اليد، وأخرى يتقلّد بها، والحِزام مُحَمَّل بِبلطةٍ وسكين ووعاء للبارود ؛ وبعد أن استولى الخيال على هذه العُدَّة، وُلِدَ وجه الرجل وفرض حُضوره وحكى قِصتّه. ومنذ ذلك الوقت، لن نتساءل أبداً عن طبعه. ويكفي اسمه الذي ينبت جزيرة تُغزى وتُعَمَّر يوماً فيوماً. وكل شيء فيه يتطابق مع عمله اليومي ومع شُغله المتتابع بلا كللٍ ليخلق لنفسه شروطَ حياة مقبولةً وليدفَع وهن العزيمة. وتتلخص مغامرته في بِضع كلمات : أُلقِيَ فوقَ جزيرةٍ خالية وعاش فيها أكثر من ربع قرن. ومع ذلك، فإنّ أهمية هذه المغامرة لا تترتب عن الوضع المأساوي الذي يوجهها، بل تتمركز حول الشروط اليومية لحياة **روبنسون** و«مقاومته» : كيف ينجح في الحصول على الغذاء والكساء والسكن ! لا وجود للملحمة أو لقلق ماورائي، بل هناك حكاية فقط لما يبدو ظاهرياً أكثر ابتذالًا في العالم ؛ قوة العمل التي لا تَنضَب : وهي الموضوعة الوحيدة التي يتم تطويرها عبر مراكمة وقائع دقيقة : **روبنسون** يحصل على المُؤَن والأسلحة والأدوات، **روبنسون** يبني بيتاً، إلخ، ومعنى هذا المجهود المتواضع والاستثنائي في الآن نفسه، متعدد : فمن منظور إنسان القرن الثامن عشر، يمثل البحّار والمعمِّر المحنة العسيرة جداً ووسيلة

تَخَطِّيها ؛ ومن منظور روسو، الذي أعطى الكتاب سمعته الأدبية، كانت حياة **روبنسون** «أسعد مقالة في التربية الطبيعية»، ولم يكن يريد أخرى تصلح قاعدة لتعليم **إميل** وتكوينه ؛ أما نحن، المكبَّلين بالحياة الحديثة والذين «نزعت عنهم النسيج الحي»، تبدو الجزيرة الخالية وسيلة لاستعادة حياةٍ طليقة وتامة. وهكذا يمكن استخدام **روبنسون** لصالح أنظمة وقرون، ويمكن أن نحلم به أو نفكر فيه، وهذا يبرهن على حيويته الأسطورية العجيبة، غير أنّ «هذا» ينمو بجانبها ويظل مرتبطاً بها. وإذا ساءلنا وَجه رجل وأناه، لا نكتشف فيهما مع ذلك إلّا قوة مبهمة، يمكن أن نسميها قوة «**روبنسون**»، ولكنها تمثل فقط أحد ثوابت الإنسانية : «الصبر الكؤود في الفقر المدقع والعمل الدؤوب والعزم الجموح ضمن أكثر الشروط تثبيطاً للهِمة» (**ديفو**)؛ من هنا القيمة الأدبية والحضور السرمدي لـ**روبنسون** الذي يمكن كلّ واحد أن يقتبس دائماً من مثاله.

يضاف إلى هذا أن **روبنسون** هو الإنسان وحدَه، بالرغم من أنه انضم متأخراً إلى جمعية **فوندرودي**. كان منعزلاً في جزيرة خالية، ولا يكفيه الاستمرار في الحياة بكيفية مادية، بل يتعيَّن عليه أيضاً إبعاد دوارِ العزلة وجنونها. وقد كتب **مالرو** أن ثلاثة كُتب، فقط، قاومت السجن : «**ضون كيخوطه**»*، و«**روبنسون كروزوي**»* و«**الأبله**». ذلك أن كل واحد منها يعطي درساً في مقاومة العزلة. فما توصل إليه **ضون كيخوطه*** بالخيال والحب، توصل إليه **موِيشكين** بالقَداسة ووصل إليه **روبنسون** بالعمل اليومي. وإليك درسه النهائي : للعناء اليومي القدرة على جعلنا نلتقي من جديد بالآخرين ونتحرر من غَمِّ الوحدة. ــ أ.

شارلـــوس* ــ ڤيردوران* (CHARLUS-VERDURIN) [63، 106].

شاتلرو، الدوق ده (CHÂTELLERAULT, le Duc de) [116].

الشُّهْرة (إلـهة) [71، 154].

شهرزاد [235، 245، 254، 258ـ259].

شوصكَفو، السيدة ده (CHAUSSEGROS, Madame de) [90].

شموكه (SCHMUCKE) [195].

شرباطـوف، الأميرة (SHERBATOFF, princesse) [67، 196]. شخصية في رواية «**بحثاً عن الزمن الضائع**»* (1913ـ1927)، لـ**مارسيل بروست***. لقد أخطأ **السارد*** مُدَّةً طويلة حول هويتها قبل أن يعرفها ؛ وذات يوم يتعرف أخيراً المرأة الحامل السوقية التي كان قد رآها قبل عشية ؛ ومع ذلك كانت جميلة جداً ومدلّلة جداً بين الناس. وهي الآن الشخصيَّة «الوفيَّة» في «العشيرة الصغيرة» لـ**آل ڤيردوران** ؛ إنها الصديقة الكبيرة لربة البيت، التي تصحبها إلى المسرح ؛ وهي تبدو متحفظة مرة، وودودة مرة أخرى ؛ وتؤمن بحساسية **السيدة ڤيردوران*** الكبيرة وتوصي **السارد** بألا يتحدث أمامها عن وفاة البياني **ديشامبر،** خشية أن يهيج أحزانها. ونعلم من معارضة **الأخوين كَونكور** أنها قد تكون «أطلقت رصاصة على الأرشيدوق **رودولف** من مكان قريب» ؛ وتكشف الأميرة، التي تخلّف لدى **الأخوين كَونكور** الانطباع بـ«ـذكاء أرق كل الرقي»، تكشف لمؤلّف رواية «**فوستان**» «بأنه يحظى في **كَاليسيا** وفي شمال پولونيا بأسره بوضع استثنائي تماماً». وبالرغم من تقدير **الأخوين كَونكور،** فإن **السارد** يبدو منكراً لسحرها فيختلف معها. ويظهرها لنا «وقد ردُّها» الدكتور **كوطار*** بعنف في قطار «لا غاسپولييغ» الصغير، بيت **آل ڤيردوران** الريفي. وعندما نعلم بوفاتها، خلال الحفلة الساهرة عند **آل ڤيردوران،** ندهش لكون ربة البيت لا تحزن لذلك، لأنها لا تستطيع أن تتظاهر بما لا تحس به. أما **السيد ڤيردوران،** فقد استهجن دائماً التردد عليها، لأنها كانت سيئة السمعة. وهكذا نعلم ما هي الإخفاقات التي كانت تقوم عليها مناهضة الأميرة للتنفُّج وإخلاصها لـ**آل ڤيردوران**. ــ م.

ت ــ

تايِّفير (TAILLEFER) [227].

تاكان (TAQUIN) [136، 161].

تورڤيل، السيدة ده (TOURVEL, Madame de) [268، 271 (هـ15)].

تيودور (THÉODORE) [67].

تيرامين (**THÉRAMÈNE**) [45].

تيرپسيون (**TERPSION**) [248].

تسايتبلوم (**ZEITBLOM**) [256، 277 (هـ96)].

تشين (**TCHEN**) [222 (هـ36)].

ث ـ

ثيودوروس [248].

ثييتيتوس (Θεαιτητος) [248]. شخصية في محاورتين لـ**أفلاطون***: «**السفسطائي أو حول الكائن**» (353ـ 352 ق.م) و«**ثييتيتوس أو في العِلم**»*. وفي المحاورتين معاً يتم تقديمه بصفته شاباً لافتاً للنظر بذهنه ومزاجه. إنّه بطل محاورة **ثييتيتوس**. وتُفتتح هذه المحاورة بحديث في **ميگار**، بين **تيرپسيون** و**أوقليدس**، الذي التقاه بميناء **ثييتيتوس**، مريضاً ومجروحاً جرحاً مُميتاً، والذي يتم نقله فوق نقّالة من مُخيّم **كورينث** إلى **أثينا**. يرثي **تيرپسيون** لفقدان هذا العالِم الكبير، ويعلن **أوقليدس** أنّه أكد نبوءة **سقراط** الذي تَوَسَّم له مستقبلًا باهراً. وأخذ يقرأ حواراً كان قد دَوَّنَه، ودَارَ قبل موت **سقراط** بقليل بين هذا الفيلسوف و**ثييتيتوس** الذي لم يكن وقتها قد تجاوز تماماً طور الطفولة. كان لـ**ثييتيتوس** مثل **سقراط**، أنف أفطس وعينان جاحظتان. غير أن إجابات الطفل الصريحة اليقظة وذكاءه المبكر، ينسيان **سقراط** دَمَامته. وقد كتب **سقراط** : «يا له من تحوُّل! روحك جميلة لدرجة أنك تصير جميلًا في عينيّ». وأثناء المقابلة التي تدور حول نظرية المعرفة، يبوح **ثييتيتوس** لـ**سقراط** بأنه كان على رأي **بروتاغوراس** («الإنسان مقياس كل الأشياء») وبأنه جعله يغير رأيه. كان في البدء خجولًا متردداً، ثم تشجّع : إذ كان **سقراط** يداريه ولا يماحكه على إجاباته، وذلك بهدف طمأنته. وفيما بعد، شجّعه **سقراط**، وأخذ نصيباً فاعلًا في المحاورة. وذلك لأنّ **سقراط** أعلن له في النهاية أنه عَمل فقط على توليده الحقيقة التي يحملها في ذاته. والطفل المُعجَب بهذا التدريب الأولي على المنهج السقراطي، يُجيب بامتنان : «لقد قلت بمعونتك أشياء أكثر ممَّا لَدَيَّ في نفسي». ويقدم **ثييتيتوس** بصفته نمطا جذاباً من المراهقين، له ذهن طُلَعَةٌ ثاقب يَقِظ، محتَدِم في متابعة الحقيقة ويمتلك ذاكرة قوية ومزاجاً معتدلًا وطبعاً حازِماً وواثقاً، وهو متواضع وشجاع. هذا، فضلاً عن أن القليل الذي نعرفه عن الشخصية الواقعية يتأتّى من محاورة **أفلاطون**. فمادام عمره خمسة عشر سنة تقريبا قبل وفاة **سقراط**، فمن المحتمل أن يكون قد وُلِد حوالي 414، وأن يكون قد توفي حوالي الخامسة والأربعين من عمره. والمعركة التي جُرِحَ فيها لن تكون إلّا معركة 369ـ 368 ق.م. ونعرف أيضا من خلال محاورة **ثييتيتوس** أنه كان ابن **أوفرونيوس ده سونيون**، وهو رجل متميز وغني وتلميذ للرياضيّ **ثيودور ده سيرين**. ـ أ.

ثتيضوس (**THETIS**) [244].

الخال (← **أدولف**، الخال).

الخوري (EL CURA) [242]. من الشخصيات الثانوية في رواية «**ضون كيخوطه**»* (1605–1615)؛ ويمثل **الخوري** حالة ذهنية أكثر منه حالة نفسية. وقد قال عنه **ثربانتيس** بلهجة نصف جدية ونصف مازحة إنه «رجُلٌ عالِمٌ دكتور في **سيكَوينثا**». وهو بذلك يجسّد مذهباً وحسّاً سليماً كلّياً، ذينك المذهب والحس اللذين يمكنانه من التعالي كثيراً عن المشاجرات التي تمزق الشخصيات الأخرى. لكن إذا أفلت **الخوري** من تهكم **ثربانتيس**، فذلك أوّلاً وقبل كل شيء لأن حسّه النقدي وسلامة حكمه، في رد فعله على الحماقات المتضمَّنة في كتب الفروسية، هما تعبير عن تفكير المؤلِّف. فـ**الخوريُّ** يصدر عن فرز لمصنَّفات خزانة **ضون كيخوطه*** وعن الحريق الذي يتأتى منه. وخلال هذا الجرد يتكشف **الخوري**، و**أرسطو** بين يديه، مدافعاً عن الجماليات الكلاسية والأخلاقيات التي صاغها مَجْمَعُ ده **ترِنْت** الديني. ثم إن **ثربانتيس** نفسه هو الذي سيعبِّر، على لسان **الخوري**، عن رأيه في الأدب. غير أن بعض هذه الأحكام خاصة بالشخصية : ذلك ما يحدث عندما ستفلت من المحرقة كتب فروسية، مثل كتاب «**أماديس**» وكتاب «**تيران الأبيض**»، لأن الفرسان في هذين الكتابين «يأكلون وينامون في أسرَّتهم»، الأمر الذي يعني في نظر القسّ طريقة لاستحسان المصنَّفات التي يكون فيها الخيال المجنَّح متصالحاً مع الواقع والتاريخ. لكن قيمة **الخوري** البشرية تتجلّى خصوصاً في عمله ممرِّضاً. هكذا لا يتردد **الخوري**، لإثابة **ضون كَيخُوطه** إلى رشده، في أن يتبعه في كل مكان، ويختلق قصصاً خارقة إن اقتضى الحال ذلك ويلجأ، متى كان ذلك ضرورياً، إلى الدعابة حتى يبلغ هدفه. وكل مبادراته يستلهمها من الحسّ السليم والمحبَّة. فهو يُعنَى أكبر العناية بالجسم المتألم بروح صديقه، حتى يمثل أمام البارئ محرَّراً من خوارق الفروسية. لذلك يشهد هذا **الخوري**، الذي هو **خوري** قرية لا يريد **ثربانتيس** أن يذكر اسمها، أجمل يوم في حياته عندما يتخلّى **ضون كيخوطه** عن كونه **ضون كيخوطه** ليصير من جديد **ألونصو كيخانو**، «الطيب». وإذا حدث له أن انصرف عن أحاديث الفارس وحماقاته، فإنه بقي فيه كاهن دائم الاهتمام بتهدئة صديقه. وعند موت **ضون كيخوطه** ــ بل **ضون ألونصو كيخانو** على الأصح ــ، فإن **الخوري** هو الذي يحصل من الموثِّق على الشهادة الشرعية بأنه توفي وفاة طبيعية. وبهذه الطريقة، لن يتجرَّأ أحد على الإقناع بأن **ضون كيخوطه ده لا مانتشا** لا يزال حيّاً يرزق، أو يبتعثه رغبة في قص مفاخره مرة أخرى. ــ م.

خوري كومبري (le CURÉ DE COMBRAY,) [171 (هـ47)].

خروسيس (CHRYSES) [48–49، 178، 184–185].

فهــــرس

خطاب الحكاية

ملاحق

المترجمون

عبد الجليل الأزدي (1959 بمراكش). أستاذ جامعي، حصل على دبلوم الأهلية التربوية (1983) من كلية علوم التربية بالرباط، وعلى دبلوم الدراسات العليا (1991) من جامعة محمد الخامس بالرباط. وهو يعمل حالياً أستاذاً مساعداً لمادتي المناهج الأدبية والرواية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض ــ مراكش. وله اهتمام بالرواية ومناهج النقد الحديث والفكر العربي المعاصر. نشر مقالات من تأليفه في مجلات وجرائد وطنية وقومية. كما نشر في الترجمة كتاب : ر. بارط وآخرون، **الأدب والواقع**، وذلك بالإشتراك مع محمد معتصم. وله قيد الطبع : أ ــ لوسيان كولدمان، **السبيل إلى علم اجتماع للرواية**، بالإشتراك مع محمد معتصم ؛ ب ــ إلمار هولنشتاين، **رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهراتية**.

محمد معتصم (1962 بمراكش). أستاذ جامعي حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي الحديث من جامعة محمد الخامس بالرباط، ويعمل في الكلية نفسها موظفاً في مصلحة النشر. له اهتمام بالدلائليات والبلاغة والنظريات الأدبية الغربية والترجمة. من أعماله : في التأليف : **مدخل إلى نظرية مايكل ريفاتير الأدبية** (قيد الطبع) ؛ وفي الترجمة : أ ــ كلود ليفي ــ ستروس وفلاديمير پروب، **مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية** (إعداد وترجمة)، نشر «عيون»، الدار البيضاء، 1986 ؛ ب ــ رولان بارط وآخرون، **الأدب والواقع** (ترجمة بالإشتراك)، نشر «تينمل»، مراكش، 1991 ؛ ج ــ مايكل ريفاتير، **دلائليات الشعر**، ترجمة بإشراف الدكتور محمد مفتاح، يصدر قريباً ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ــ جامعة محمد الخامس ــ الرباط.

عمر حلي (1964). أستاذ جامعي حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب الحديث من جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء. من اهتماماته الثقافية والعلمية المجال السردي قديمه وحديثه، والسيرة الذاتية على الخصوص. درّس في جامعة القرويين بمراكش (1987ـ1990)، ويعمل حالياً في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير. صدرت له ترجمة بعنوان : **السيرة الذاتية : الميثاق والتاريخ الأدبي** لفيليب لوجون، وذلك عن المركز الثقافي العربي، بيروت ــ البيضاء 1994.